

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**El obstáculo en la comedia de musulmanes y cristianos
de Lope de Vega**

par

Carmen Sofía Sauma Guidi

Département de littératures et de langues modernes
Section d'études hispaniques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en littérature (option littérature hispanique)

mars, 2008

© Carmen Sofía Sauma Guidi, 2008
Université de Montréal



Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

**El obstáculo en la comedia de musulmanes y cristianos
de Lope de Vega**

présentée par :

Carmen Sofía Sauma Guidi

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur:

Juan Carlos Godenzzi

Directeur de recherche:

Javier Rubiera

Membre du jury:

Alfredo Hermenegildo

Examineur externe:

Javier Aparicio Maydeu

Représentant du doyen de la FESP:

Julian Vigo

16 mai 2008

Sumario

El objetivo de la tesis es observar y analizar la función que cumple el obstáculo en la estructura dramática de las comedias de musulmanes y cristianos de Lope de Vega. El corpus de estudio lo constituyen treinta piezas escritas entre 1579 y 1629.

Desde el punto de vista metodológico, se utilizan los *modelos actanciales* propuestos por Greimas y adaptados por A. Ubersfeld para el estudio del teatro. La aplicación de esta metodología permite determinar la estructura dramática de una pieza, localizar los elementos que la componen y analizar las funciones que desempeñan. El estudio se complementa con un análisis semiótico de la obra, considerando, al mismo tiempo, las circunstancias históricas que aportan significación a la comedia.

Al observar al Oponente, antihéroe o personaje obstaculizador es posible identificar el obstáculo, determinar su naturaleza y comprobar cómo y cuándo se inserta o supera dentro de la pieza. En consecuencia, el tiempo, el modo y la circunstancia en que se resuelve el conflicto, producido por la presencia de un obstáculo, son de vital importancia para definir la tensión y el interés en una pieza teatral.

En el grupo de comedias de musulmanes los obstáculos más importantes son el cautiverio y la diferencia de religión, la cual conlleva una discrepancia cultural, generalmente insalvable, que lleva a la confrontación. Además, existen

eventos históricos, como la expulsión de los moriscos de España en 1609, que afectan la escritura de este tipo de comedias, y que se reflejan en los conflictos y soluciones que Lope propone.

Al concluir el estudio se comprueba que en el principio de su carrera Lope carece de una técnica perfeccionada. En sus comedias primerizas existe una multiplicidad de obstáculos que no gozan de mayor interés y que no logran integrarse al conjunto. Con frecuencia, el obstáculo principal se soluciona anticipadamente. Más adelante, Lope ingresa en un ritmo vertiginoso de producción y el número de obras con la misma temática es mayor, en un corto plazo. Sus comedias están muy bien estructuradas y conllevan, además, mucha acción. Existen menos elementos colocados al azar y casi todos se unifican en la temática central. No obstante, comete algunos errores estructurales y escribe comedias que se alejan de sus propios preceptos. Utiliza el aparato escénico no solamente con el fin de impresionar a la audiencia, sino con el de dar solución milagrosa a algunos obstáculos. Posteriormente, sus obras mantienen una estructura bien planificada, pero evolucionan en otro sentido. Se hacen más psicológicas y la creación de los antihéroes es más elaborada. Además, abundan elementos simbólicos que aportan unidad al tema. Finalmente comprobamos que después de 1609, tras el edicto de expulsión de los moriscos, Lope disminuye notablemente el número de comedias con el tema de musulmanes y cristianos.

Palabras clave:

Obstáculo – comedia – musulmanes – cristianos – Lope de Vega – teatro – Siglo de Oro español –comedia española

Résumé

L'objectif de cette thèse est d'observer et d'analyser la fonction occupée par l'obstacle dans la structure dramatique des comédies de musulmans et de chrétiens chez Lope de Vega. Une trentaine de pièces écrites entre 1579 et 1629 constituent notre corpus d'étude.

Au point de vue méthodologique, nous utiliserons les modèles actantiels proposés par Greimas et adaptés par A. Ubersfeld à l'étude du théâtre. L'application de cette méthodologie permet de déterminer la structure dramatique d'une pièce, de localiser les éléments qui la composent et d'analyser les fonctions qu'ils exercent. Une analyse sémiotique de l'œuvre complétera l'étude, doublée d'un examen des circonstances historiques qui ajoutent à la signification de la comédie.

En observant l'*Opposant*, l'antihéros ou le personnage qui fait obstacle, il est possible d'identifier cet obstacle, d'en déterminer la nature et de constater comment et quand il apparaît dans la pièce et est surmonté à la fin. Conséquemment, le temps, le mode et la circonstance dans lesquels se résout le conflit produit par la présence d'un obstacle, sont d'une importance vitale pour définir la tension et l'intérêt dans une pièce de théâtre.

Dans le groupe des comédies de musulmans, les obstacles les plus importants sont la captivité et la différence de religions, cette dernière supposant un fossé culturel généralement infranchissable qui mène à l'affrontement. Qui

plus est, il existe des événements historiques, comme par exemple l'expulsion des morisques d'Espagne en 1609, qui influent sur l'écriture de ce type de comédies et qui se reflètent dans les conflits et les solutions proposés par Lope.

Dans la conclusion de l'étude, nous constatons qu'en début de carrière une certaine maîtrise de ses moyens techniques manquait à *Lope de Vega*. Il existe dans ses comédies initiales une multiplicité d'obstacles d'un intérêt somme toute mineur qui ne parviennent pas à s'intégrer à l'ensemble. Très souvent, l'obstacle principal trouve sa solution de façon anticipée. Mais plus avant dans le développement de sa dramaturgie, Lope atteint un rythme de production vertigineux et, dans un court laps de temps, multiplie les œuvres basées sur un même thème. Ses comédies sont alors très bien structurées et riches en action. On y trouve moins d'éléments disposés au hasard et presque tous concourent au thème central. Nonobstant, Lope commet quelques erreurs structurales et écrit des comédies qui s'éloignent de ses propres préceptes. Il utilise alors l'appareil scénique non seulement dans le but d'impressionner le public, mais aussi avec l'intention d'apporter une solution miracle à certains obstacles. Ultérieurement, ses œuvres gardent une structure bien planifiée mais évoluent dans une autre direction. Elles deviennent plus psychologiques et la création des anti-héros y est plus élaborée. De plus, les éléments symboliques abondent, ajoutant à l'unité du thème. Enfin, nous constatons qu'après 1609, après l'édit d'expulsion des morisques, Lope diminue sensiblement le nombre de comédies sur le thème des musulmans et des chrétiens.

Mots clés :

**Obstacle – comédie – musulmans – chrétiens – Lope de Vega – théâtre – Siècle
d’Or – espagnol – comédie espagnole**

Summary

The objective of this thesis is to observe and analyze the function that the obstacle accomplishes in the dramatic structure of *Lope de Vega's* Muslim and Christian *Comedias*. The Corpus of the study constitutes thirty plays written between 1579 and 1629.

From the methodological point of view, the actancial models, proposed by Greimas and adapted by A. Ubersfeld for the study of the theatre, are used. The application of this methodology allows us to determine the dramatic structure of a play, to locate the elements that compose it, and to analyze the functions that are accomplished. The study is complemented by a semiotic analysis of the work, considering, at the same time, the historical circumstances that add meaning to the comedy.

When observing the Opponent, antihero or obstacle-carrier character, it is possible to identify the obstacle, to determine its nature and to verify how and when it is inserted or surpassed within the play. Consequently, the time, the circumstance and the solution of the conflict, produced by the presence of an obstacle, are of vital importance to define the tension and the interest in a work theatre. Among the group of Muslim comedies, the most important obstacles are captivity and religious difference, which entails a cultural discrepancy, generally impossible to resolve that leads to confrontation. In addition, there are historical events, like the expulsion of the *moriscos* of Spain in 1609, that affect the writing

of this type of *Comedia*, and that is reflected in the conflicts and solutions that Lope proposes.

In conclusion, we demonstrated that at the beginning of his career Lope has not yet perfected his technique. In its early *Comedias* there is a multiplicity of obstacles that do not have an important role and Lope does not manage to integrate them within the whole. Frequently, the main obstacle is solved too soon. At the peak of his career, Lope enters in a vertiginous rate of production and the number of works, dealing with the same subject, is greater, in a shorter period. His *Comedias* are structured very well and they are also rich in action. There are fewer elements that are randomly placed and almost all of them are integrated within the main plot. However, he makes some structural errors and writes *Comedias* that do not follow his own rules. He does not only use the scenic apparatus with the purpose of making an impression on the audience, but with the aim to solve through a miracle some obstacles. Later in his career, his works maintain a well-planned structure, but they evolve in another direction. They become more psychological and the creation of the antiheroes is better accomplished. In addition, symbolic elements that contribute unity to the subject abound. Finally, we demonstrated that, after 1609, after the edict of expulsion of the *moriscos*, Lope remarkably diminishes the number of *Comedias* with Muslim and Christian themes.

Key words:

**Obstacle – Comedy – Muslims – Christians – Lope de Vega – theatre – Golden
Age – Spain – Spanish Comedy**

ÍNDICE

1. Introducción	
1.1. El teatro del Siglo de Oro.....	1
1.2. Marco histórico.....	8
1.3. Los Corrales de Comedias.....	10
2. El teatro de Lope de Vega	15
2.1. Técnica dramática.....	20
2.2. Teatro de acción	23
2.3. Teatro de multitudes.....	25
2.4. Importancia del <i>Arte Nuevo de hacer comedias</i>	26
2.5. Clasificación de las comedias	29
2.6. Evolución del teatro de Lope	32
3. Problemática	35
3.1. Propuesta	39
3.2. Objetivos	40
3.3. Selección del corpus de comedias	42
4. La Comedia de musulmanes y cristianos	43
4.1. Corpus de las comedias de musulmanes y cristianos	47
4.2. Subgrupos de las comedias de musulmanes y cristianos	50
4.3. Dramatización de las fuentes históricas	59

5. Marco teórico.....	65
5.1. El obstáculo	65
5.2. Clasificación de los obstáculos	68
5.3. El personaje.....	72
5.4. La semiótica de personaje	73
5.5. El modelo actancial	74
5.6. El actante	75
5.7. Los ejes actanciales	79
5.8. La flecha del deseo	81
5.9. Los triángulos actanciales	81
5.10. La segmentación de las comedias	83
5.11. Aplicación de la metodología	86
6. El obstáculo en las comedias de Lope de Vega	90
6.1. Naturaleza de los obstáculos	95
6.2. La esclavitud	96
6.3. La presencia musulmana en la península	105
6.4. El <i>quid pro quo</i>	112
6.5. Los obstáculos físicos	122
6.6. Los obstáculos interiores	133
6.7. Momentos de introducción y resolución de un obstáculo	140
6.7.1. <i>El Grao de Valencia</i>	141
6.7.2. <i>Los esclavos libres</i>	154
6.8. Modos de presentación y neutralización de un obstáculo	165

7.	Análisis de las comedias	172
7.1.	<i>El alcaide de Madrid</i>	175
7.2.	<i>La Santa Liga</i>	202
7.3.	<i>El Hamete de Toledo</i>	229
8.	Conclusiones	248
9.	Bibliografía	260
10.	Anexos	272

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi director de tesis, Javier Rubiera Fernández, por su infinita paciencia, su capacidad de escucha y, por sobre todo, por sus acertados y sabios consejos. Sin su generosa ayuda y confianza en los momentos más críticos, no hubiera sido posible, para mí, seguir adelante con este proyecto que hoy llega a su fin.

Agradezco al personal del departamento. En especial a mis profesores, por su tesonera y desinteresada labor. Son ellos quienes infundieron en mí el amor a la literatura. También doy gracias a Egidie Kaligirwa, eficiente secretaria, quien con gran cordialidad siempre ha estado dispuesta a ayudarme en todos los trámites administrativos.

Muchas gracias a mis queridos colegas y amigos: Denise Pilote, Mario Gingras, Silvana Chiné, Mélanie Ribas, Mahité Breton y Alejandro Zamora, constantes compañeros en las penas, dificultades y alegrías de estos largos años de estudio. Gracias también sean dadas a David Coward, por su valiosa ayuda con la traducción.

Extiendo mis agradecimientos a mi familia por las horas destinadas al trabajo; a Oscar por su apoyo constante, a Verónica y Liliana por su enorme paciencia y, en especial, a Andrea por el tiempo que ha dejado de estudiar para ayudarme a conseguir libros e informaciones.

A mi familia:
A Oscar, Vero, Yeya y Lili.
A Clory, y a la memoria de
Molo y Mele

1. INTRODUCCIÓN

1.1. El teatro del Siglo de Oro

Entre todas las formas de arte que florecen en el Siglo de Oro español, el teatro es el género que más se destaca gracias a su calidad de diversión social nacional. En él convergen la poesía, la música, las leyendas, la historia y la vida diaria de España, para lograr una fusión completa en un espectáculo multifacético, creado para satisfacer el gusto del gran público español.

Este género, que atrae a las multitudes y que divierte tanto al rey como a su más humilde vasallo, es el precioso producto de la continua evolución que el arte dramático vive en España a lo largo del siglo XVI. En efecto, en la primera mitad del siglo contamos con escritores como Juan del Encina (1469 – 1534), “patriarca del teatro español” que, por una parte, mantiene la tradición nacional y, por otra, introduce nuevos elementos del ambiente renacentista de la época; Lucas Fernández (¿1474? - 1542) que más bien se arraiga en la tradición; Gil Vicente¹, (1470 – 1536), considerado como una figura capital del teatro español, especialmente debido a su aporte de elementos líricos, quien al igual que Juan del Encina, logra una fusión de elementos medievales y renacentistas; y Torres Naharro (1485 – ¿1520?) que escribe con desenvoltura, introduciendo un novedoso desarrollo de la intriga y soluciones alegres a las piezas. Será este

¹ Según A. Hermenegildo, Gil Vicente es “una de las piezas claves en el complejo mecanismo que puso en marcha el funcionamiento de la escena castellana” (1994 : 43)

último quien establezca las primeras reglas para la comedia, guiado por las corrientes nacionales y humanísticas de la época.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI la producción teatral sigue dos tendencias marcadas. Por una parte, algunos autores se inscriben dentro de una línea humanística que pronto habría de fenecer, pero, por otra, surgen grandes innovadores, como Lope de Rueda (¿1510? – 1566), célebre y multifacético hombre de teatro, actor y autor, que a imitación italiana, crea un teatro popular, libre y profano; y Juan de la Cueva (1543 – 1612) que, así como produce obras de asuntos clásicos, recurre a las antiguas leyendas nacionales para combinarlas con los elementos populares y presentar en sus obras teatrales a los héroes de la tradición nacional, lo cual habrá de confluir en el teatro de Lope.

Existe, pues, una constante experimentación que precede a la época cumbre de la creatividad artística que experimenta la España del Siglo de Oro, tanto en lo que se refiere al teatro de carácter religioso, como a las representaciones en el seno de las universidades y colegios, el teatro erudito, profesional y de horror. A esto se suma la llegada de compañías de cómicos italianos a la península, lo cual, en palabras de Rinaldo Froldi, “suscitó entusiasmo y creó seguidores entre los españoles” (1973 : 71), de manera que, la experiencia del teatro prelopesco se enriquece plenamente; no obstante, “a pesar de la imitación italiana, [el teatro español] comienza a adquirir claros caracteres nacionales”(1973 : 9).

Con la popularización de la comedia, hacia los años 1560 – 1580, el arte escénico se convierte en la atracción preferida de la Corte y en corto tiempo, como Arata afirma, España vive “una revolución en el mundo del teatro” (2001 : 8). En efecto, en el siglo XVII, se alcanza una cumbre inigualable, gracias a la producción de obras ejemplares de dramaturgos excepcionales, cuyos nombres habrán de atravesar las fronteras y perdurar en el tiempo.

De modo paralelo a la actividad creadora principalmente castellana y luso-castellana, existe una importante tradición teatral que se desarrolla en la ciudad de Valencia, donde encontramos a algunos autores como Cristóbal de Virués, que se dedica principalmente a la tragedia, y al canónigo Francisco Agustín Tárrega (1554 – 1602), que ya escribe comedias parecidas a las que darían celebridad a Lope. Los dramaturgos valencianos ejercerán también una valiosa influencia sobre el teatro español posterior, que se inicia con Lope de Vega, considerado por muchos como el padre del teatro nacional.²

A pesar de las numerosas innovaciones y progresos logrados en el teatro del siglo XVI, en cuya segunda mitad se observa, según Arellano, la “continuación e intensificación del teatro religioso”, la “imitación grecolatina, una “tendencia novelesca” y un “teatro vertido a lo nacional”(1995 : 20), en general, el género no deja de ser “pobre, famélico e insípido”. Es, en efecto “un tanteo, un arte experimental” (*Preceptiva*, 40 – 46). Sin embargo, es también la

² A la importancia de los dramaturgos valencianos en la formación de la Comedia dedicó Rinaldo Froldi un libro imprescindible. Desde entonces distintos investigadores, particularmente valencianos, han continuado mostrando el lugar principalísimo de este grupo de dramaturgos. Ver Oleza: 1986.

base de partida del gran teatro áureo, que surge con la aparición de la figura central de Lope de Vega (1562 – 1635), y que continúa con autores de renombre como Juan Ruiz de Alarcón (1581 – 1639), Tirso de Molina (1584 – 1648) o Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681), entre muchos otros escritores, que crean un arte nuevo lleno de vida y que se destaca por su amplia variedad, pues se incursiona en la escritura de diversos subgéneros, con el afán de satisfacer a un público que demanda cada vez más. De este modo, se escriben comedias, tragedias, autos sacramentales y varios tipos de teatro breve; sin embargo, entre todos ellos, se puede afirmar que la Comedia nueva es la que goza de mayor acogida. Gracias a la aceptación del pueblo que encuentra en ella una diversión extraordinaria, hacia finales del siglo XVI, el género iniciará el ascenso hacia su mayor apogeo.

Como se ha mencionado anteriormente, la metamorfosis del teatro y las vías hacia la formación de la Comedia nueva se presentan de una manera gradual gracias a la combinación de diversos elementos manejados por los autores del siglo XVI. Durante los cincuenta años que preceden a Lope de Vega ya se intentaba buscar nuevos caminos para la expresión dramática, con nuevas fórmulas a base de tanteos que finalmente desembocarían en el gran teatro barroco. Con respecto a esto, Jesús Menéndez Peláez hace notar que, durante ese período, son varios los aspectos que se ponen en juego. Por una parte, existe una intensificación del teatro religioso y del género alegórico, especialmente del auto sacramental; por otra parte, resurge el teatro de imitación grecolatina debido a la influencia renacentista; también se tiene un teatro con tendencia novelesca que se inspira en la *commedia dell'arte*; por último, el teatro se orienta hacia los

temas nacionales, en camino hacia una dramática épico- lírica. (Arellano, 1995 : 20)

Estructuralmente, hacia las dos últimas décadas del siglo XVI, con Lope de Vega, la comedia sufre una transformación importante. La Comedia nueva consta de tres actos que coinciden con la estructuración interna de la acción, basada en el planteamiento, desarrollo y desenlace. A diferencia del teatro tradicional, la unidad de tiempo y de lugar, heredadas de la tradición griega, no se mantienen; sin embargo, la unidad de acción se respeta. También se inicia entre los escritores una constante búsqueda de la unión entre lo trágico y lo cómico y, sobre todo, de la variedad y el alivio de tensiones, para lo cual se crea, por ejemplo, la figura del gracioso.

La Comedia nueva española goza de una gran diversidad temática, que consiste en la explotación de temas de la épica medieval, la historia universal y española, la tradición pastoril, caballerescas y morisca, la literatura religiosa, temas del vivir diario, la actualidad política, social y religiosa; sin embargo, raras veces, los temas nacían de la fantasía de los autores. Como Joan Oleza apunta:

Si dejamos al margen las comedias de tema religioso, parece obvio que la comedia, ya desde su primer momento, organiza su panorama sobre dos poderosos macrotipos, con un papel a cumplir muy diferente. En términos modernos podríamos diferenciar, de un lado las comedias (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas), del otro los dramas (de tema caballeresco o histórico-legendario). (1981: 252)

En la comedia del Siglo de Oro se adopta definitivamente la versificación, dejándose de lado por completo la prosa. En las piezas se utiliza una gran variedad métrica que se tiende a acomodar apropiadamente de acuerdo a las situaciones dramáticas. Así, por ejemplo, como es bien sabido, Lope recomienda en el *Arte nuevo* utilizar las redondillas en el diálogo ordinario, los romances cuando se relatan acontecimientos sucedidos anteriormente o los sonetos para los soliloquios.

A diferencia de lo que sucede en el teatro de otros países como Inglaterra y Francia, en la configuración de la comedia española existe una directa dependencia con el pueblo. En efecto, muchas de las piezas son una estampa casi real en la que se reflejan los acontecimientos de la vida de una España “idealizada”³. Es decir, “la comedia no debe verse como un “teatro realista, dedicado a retratar la vida contemporánea tal como era”, sino como la representación de “la vida humana tal como al espectador le gustaría que fuese” (Marín, 1994 : 18-19). Esta característica, que en un principio es propia de Lope de Vega, se extiende luego a todos los demás autores del siglo XVII. Por ejemplo, Tirso, el dramaturgo de mayor relieve entre Lope y Calderón, escribe comedias de enredo, en las que además de demostrar una gran capacidad para la creación de las intrigas, en sus comedias de enredo sentimental, la mujer es un punto central, ya sea como protagonista organizadora de acciones o como engañada por la astucia de los hombres. Este aspecto que realza una personalidad fuerte femenina, que idealiza a la mujer española, es una de las características que ya se ve aparecer en las creaciones de Lope.

³ Más adelante matizaremos esta definición; al referirnos al “estilo ilusionista”.

El teatro del Barroco español llega a su madurez con Calderón. En la obra calderoniana el elemento filosófico cobra una importancia decisiva. El teatro se hace más complejo y esto se debe a complicaciones conceptuales y lingüísticas, a una gran explotación de metáforas y a una abundante carga de abstracción filosófica, que a veces resulta difícil de seguir por el espectador. En efecto, el estilo de Calderón resulta menos fluido que el de Lope, pero, en la representación es mucho más completo. Sin embargo, reconociendo lo discutible que son siempre estas comparaciones generales, comoquiera que fuera el desarrollo del género a lo largo del siglo, la figura principal del fenómeno teatral que vive la España del XVII no deja de ser Félix Lope de Vega, padre del Teatro Español, ya que, con sus cientos de piezas escritas y representadas, es él quien establece las pautas para la elaboración de la Comedia nueva que servirá de apoyo y modelo a los demás autores. Es él quien pone en la escena, con claridad, no solo el nuevo modelo estructural de las piezas, sino que también instaura tanto la elección de temas como la manera de tratarlos. Gracias a este modo de ver las cosas, en el teatro se reflejarán las costumbres de la sociedad española del momento, con lo cual Lope justifica su propia época al idealizarla sobre los escenarios.

1.2. Marco histórico

El Siglo de Oro español, que se extiende desde el reinado de Felipe II (1556 – 1598) hasta el de Carlos II (1665 – 1700)⁴, está marcado por un declive progresivo en la política nacional. No obstante, durante el periodo de vida de Lope, que corresponde a los reinados de Felipe II y Felipe III, aún restan la memorias del reino consolidado por los Reyes Católicos, que habían logrado vencer al último reino de los moros, instalados en la península desde hacía ocho siglos, así como del potente imperio de Carlos V, que había expandido el poder español a los cuatro confines del mundo. En esa época cumbre para las artes, España se endeuda y son numerosos los conflictos, tanto internos como externos, con los que la corona debe lidiar. Uno de los problemas mayores consiste en las refriegas constantes con los grupos de musulmanes (moriscos) que aún quedaban en la península y que terminaron por ser definitivamente expulsados del territorio español, entre los años 1609 y 1613.⁵ Otro problema lo vive España, como parte de la Europa mediterránea, con la constante amenaza musulmana que ejercía el imperio Turco Otomano desde Constantinopla sobre todos los países cristianos.

En efecto, desde la posición de defensora de la cristiandad que adopta la monarquía española, ésta se ve obligada a gastar abundantes sumas de dinero

⁴ Para el caso de la literatura, y particularmente del teatro, es frecuente proponer 1681, año de la muerte de Calderón, como fecha límite del Siglo de Oro.

⁵ Por el Decreto del 9 de abril de 1609 de Felipe III, se expulsa del territorio español a los moriscos, descendientes de la población de religión musulmana convertida al cristianismo.

en las guerras que se le presentan en varios frentes. Además de la colonización en América y los constantes enfrentamientos con sus enemigos, los ingleses, España debe hacer frente a las insurrecciones de los protestantes en los territorios de Flandes, y a esto se suma el poderío musulmán que debe controlar en el Mediterráneo. Como consecuencia, la hacienda nacional y los ciudadanos castellanos se ven afectados, pues tienen que pagar impuestos cada vez más altos sobre los alimentos, para poder subvencionar los gastos de la armada (Cerezo, 1988).

En suma, se puede afirmar que el Siglo de Oro español es un periodo lleno de paradojas. Las dificultades económicas causadas por una mala administración de los recursos, que agranda las diferencias económicas, conduce a varias bancarrotas⁶ que desembocarán, más tarde, en la crisis económica de 1640. A esto se suma la decadencia de la política del reino, controlado por los validos, diferentes conflictos con Francia e Inglaterra, y la experiencia de varias derrotas de gran magnitud como, por ejemplo, la pérdida de la Armada Invencible en 1588, momento histórico en el que intervendrá nuestro dramaturgo. Todos estos momentos coinciden con grandes manifestaciones de lujo y ostentación de poder como la construcción del Escorial⁷, magníficos triunfos navales como el de la batalla de Lepanto⁸ y

⁶ 1575: recesión en Castilla, 1571: primera bancarota, 1596 suspensión de los pagos a los bancos extranjeros, 1627 : nueva bancarota. Es importante notar que Felipe II hereda una deuda de 20 millones de ducados que se multiplica por cinco cuando muere.

⁷ La construcción de El Escorial (1563 – 1584) se lleva a cabo durante el reinado de Felipe II, en conmemoración de la batalla de San Quintín, en 1557. Este es un hito cultural de la España imperial y su importancia se reflejará en la comedia de Lope *La octava maravilla*.

⁸ La batalla de Lepanto se libró en octubre de 1571. La armada española es dirigida por Don Juan de Austria, hermano de Felipe II. Este importante suceso histórico sirve de base para la escritura

además, una prolífica producción en todas las formas de arte, entre las que se incluye el teatro.

1.3. Los Corrales de comedias

Con el trasfondo de un clima de grandes cambios en la vida política del país, la consagración del género teatral y su conversión en espectáculo, determinó también la aparición de nuevos modos de representación escénica. De los entarimados instalados provisionalmente en las plazas de los pueblos, se pasó a locales mejor acondicionados y más apropiados para la representación.

En el último tercio del siglo XVI, en el fondo de determinados patios de vecinos, llamados corrales, se levantaba un tablado principal, que servía de escenario, y dos tablados laterales, que servían de galerías, reservadas a los espectadores más pudientes. Delante de la escena estaba el patio central, donde se acomodaba la mayor parte del público, mayoritariamente de pie. Poco después se construyeron locales destinados especialmente a la representación teatral; para esto, conservaron la misma estructura conocida, pero cubrieron el escenario y una galería con tejados, y el teatro entero con un toldo corredizo. Cada una de las ciudades españolas gozaba de lugares propios para la representación,⁹ así por ejemplo, los más conocidos en Madrid eran el corral o

de la comedia *La Santa Liga*. Es también un hecho histórico mencionado en otras comedias, cuyos argumentos giran en torno a conflictos en el Mediterráneo.

⁹ Desde hace unos veinte años, ha habido un gran esfuerzo en España por estudiar las características de los antiguos corrales de comedias de la península (Sevilla, Valencia, Córdoba, Oviedo, Logroño,...). También, en un intento de recrear la tradición áurea del teatro, se han

Teatro de la Cruz (fundado en 1579) y el del Príncipe (1582). Sobre los corrales de la Pacheca y de la Cruz, que funcionaban entre los años 1579 y 1583, J.J. Allen comenta:

Habían construido un tablado central con un vestuario al fondo, ambos cubiertos con tejados [...] A los lados del tablado central había dos tabladillos colaterales con bancos para los espectadores, también cubiertos con tejados. El patio estaba cubierto por un toldo. El público estaría en su mayoría de pie en el patio, excepto los que se sentaban en las gradas y bancos laterales. Existían también [...] un mínimo de tres ventanas o aposentos, amén de los dos corredorcillos encima de las gradas de hombres a los laterales del teatro y de la cazuela o corredor de las mujeres. (1994 : 30)

En un principio, los corrales destinados a la representación de las comedias, como por ejemplo el Corral de la Pacheca y el Corral de Cristóbal de la Puente, estaban contruidos en locales alquilados, luego fueron trasladados a casas con solares que se compraron específicamente con el fin de establecer un teatro Así, por ejemplo, el Corral de la Puente se trasladó a la calle de la Cruz, donde se estableció el famoso Corral o Teatro de la Cruz. Finalmente, en 1582 se construye un nuevo corral que viene a denominarse el del Príncipe, en la calle del mismo nombre.

Cabe hacer notar que si bien cada una de las ciudades españolas gozaba de lugares propios para la representación –por ejemplo, el Corral de la Olivera de Valencia, el Corral de las Atarazanas en Sevilla o la casa de Comedias de Córdoba– los más importantes son los de Madrid, arriba mencionados, puesto que “la mayoría de las comedias del Siglo de Oro se escribieron para estos

puesto en marcha antiguos corrales de comedia. El mejor ejemplo de ello es el teatro de Almagro que se ha convertido en uno de los sitios de mayor interés en España. En él se representan anualmente diferentes piezas de autores del Siglo de Oro.

corrales”(Ruano y Allen, 1994 : 20). A medida que transcurre el siglo XVII, los corrales de comedias se van transformando, adecuándose cada vez mejor a las piezas que en ellos se representan¹⁰. Así, por ejemplo, vemos que en el del Príncipe se instalan tramoyas muy elaboradas en el escenario. Los vestuarios que en un principio no están provistos de cortinas, tienen puertas o tabiques de separación. De igual modo, los corredores cuentan con escotillones en el piso que permite la movilidad de las tramoyas. De otra parte, los espacios reservados al público se hacen más eficientes, de modo que se despierta un nuevo interés de la Villa de Madrid por hacerse cargo de la administración de los corrales, que originalmente dependían de las cofradías¹¹, las cuales eran congregaciones o hermandades de algunos devotos, reunidos con el fin de trabajar en determinadas obras de piedad, principalmente la creación y el mantenimiento de hospitales.

El teatro español como fenómeno económico-social tenía dos finalidades principales: la primera consistía en la recaudación de dinero que se destinaba a la subvención de los hospitales y, la segunda, en la diversión y la evasión del público en su tiempo libre. No obstante, a esto se puede añadir que el teatro significaba un medio de ingresos económicos para otros sectores, pues, como bien hace notar Stefano Arata, en aquella época “el músico, el bailarín, el

¹⁰ Cabe señalar que, durante los últimos 20 años, la crítica hispanista ha realizado numerosas investigaciones sobre los corrales españoles del siglo XVII, las cuales revelan importantes detalles sobre la representación de las comedias. En opinión de Teresa Kirschner, esta vía de los estudios fue iniciada gracias a las investigaciones de D. Shergold y J. E. Varey “Quienes se han dedicado a reconstruir la configuración de los teatros y escenarios de la época y a estudiar cómo esta configuración física afecta la textura misma de las piezas dramáticas.” (1998 : 73),

¹¹ En 1565, Felipe II y el Consejo de Castilla otorgaron permiso para la creación de la Cofradía de la Sagrada Pasión con privilegio de mantener un lugar donde representar comedias y dedicar un porcentaje de la recaudación (la sisa) para sus fines caritativos. En 1567 se fundó la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad. Tras un período de rivalidad las dos cofradías llegan a mutuo acuerdo sobre la explotación de los corrales.

carpintero unieron sus diferentes competencias, creando las primeras compañías de actores profesionales¹². Para estos artesanos el teatro no era un “arte” en el sentido que damos hoy a la palabra, sino más bien una nueva y arriesgada actividad comercial” (2001 : 8). A este hecho puede añadirse que el espacio teatral se había convertido en un lugar de encuentro en el que la sociedad hallaba una fuente de información. Era allí donde la gente se ponía al día sobre el quehacer nacional; de este modo, el género pasa también a cumplir la función de un medio de propaganda.¹³

A través de las representaciones se transmiten mensajes que por una parte logran acrecentar el sentimiento de nacionalismo y el orgullo español, pero por otra, se transmite el respeto a las jerarquías, costumbres y valores enraizados en la sociedad de la época. En efecto, como Rozas observa, algunos temas representados en las tablas “en el reinado de Felipe III, con la aparición de los privados y la decadencia, eran de obligada atracción en la propaganda política y social que el teatro barroco conllevaba” (Arellano, 1995 : 180). Sin embargo este es un aspecto que ya sucedía con el teatro que había florecido en Valencia durante el siglo XVI. Por ejemplo, Canet y Sirera hacen notar que: “Las comedias de Tárrega cumplen con los objetivos de propaganda social, destinada

¹² Fausta Antonucci señala que “en los años ochenta cunde, en los estudios teatrales áureos, un interés creciente por el teatro en cuanto representación, en cuanto hecho cultural y social, en concreto; se investiga la historia material de los teatros, la trayectoria de los actores, los problemas concretos de puesta en escena las relaciones entre dramaturgos y compañías” (2007 : 2)

¹³ El aspecto social de la comedia ha sido ampliamente estudiado por J. M. Díez Borque y J. A. Maravall. Este último “ha visto en la comedia un instrumento de propaganda y apoyo del orden monárquico señorial, en una especie de campaña sistemática impulsada por el poder” (Arellano, 1995 : 117). Díez Borque, por su parte, afirma que “en la comedia se produce una evasión de la realidad, proponiendo una ideología gratificadora y conservadora, tendente a mantener los grandes ideales patrocinados por la aristocracia. [...] Considerar la obra de teatro como campaña de propaganda con fines de integración me parece fundamental” (1976 : 359 362).

a fortalecer una sociedad determinada (orden tridentino y absolutismo felipista)” (1986 : 180). En consecuencia, es obvio que la conciencia del valor propagandístico del teatro debió acentuarse en todo el reino a lo largo del Siglo de Oro, debido a que la celebración de fiestas teatrales era una práctica arraigada entre los monarcas españoles. Así, por ejemplo, al comentar sobre la celebración de las fiestas de la corte, en las cuales la representación de una pieza teatral se constituía en un punto central, Teresa Ferrer, señala que:

En la monarquía hispánica de los primeros Austrias la fiesta pública posee un significado preciso como instrumento de propaganda política. La fiesta congrega en torno suyo múltiples espectáculos y se sirve de todas las artes para erigirse ella misma en espectáculo de poder (*La práctica escénica*, 1991 : 28).

Las representaciones en los corrales cobraban ese aire festivo y se convertían a su vez en una fiesta teatral, la cual solía comenzar a las dos de la tarde “con unos acordes de música, guitarra, redobles de tambor, canciones [...] que servían para fijar la atención del público” (Arellano, 1995 : 62), mientras éste se acomodaba. La representación de la comedia, acompañada siempre de entremeses y bailes, duraba entre dos y tres horas. Durante el primer entreacto, es decir, después de la Jornada Primera de la comedia, se representaba un entremés y en el segundo se cantaba una jácara, y al finalizar había una mojiganga. Con independencia de esos intermedios musicales, cabe señalar que la música fue incorporada al teatro de manera definitiva por Lope, como preludio y fondo o como parte de la acción, aunque en esos casos, se cantaba y bailaba con acompañamientos muy modestos, para no desviar la atención de los espectadores.

2. El teatro de Lope de Vega

Lope de Vega es el creador de un teatro nacional español. A través de su obra dramática proyecta la vida española y exalta las tradiciones populares. Así como produce un teatro palaciego que se representa con pompa y esplendor, elabora uno religioso de sencilla pero profunda devoción, y uno tercero urbano, popular y público. Desde muy joven se familiariza con las características del teatro de su época, incorporando en su escritura los rasgos que aprende y asimila de los autores valencianos y las corrientes extranjeras, para luego transformarlo y fijar la fórmula de la comedia nueva con su propia estética de un arte natural que se inspira en la vida misma.

Hijo de un humilde bordador, establecido en Madrid, Lope “finge una nobleza a la cual no tiene derecho” (Profeti, 2003 : 786), y gracias a su brillante ingenio, en lugar de artesano, se convierte en un escritor prolífico de comedias. Aprende el arte de escribirlas desde muy pequeño, según afirma él mismo y, a diferencia de muchos otros escritores de su época, gracias a su actividad puede ganarse la vida. Cuando sale de Madrid para cumplir con la orden de su destierro en Valencia, Lope ya había escrito muchas comedias y era un dramaturgo muy apreciado. Posee entonces un bagaje cultural bien establecido que luego complementa con lo que aprende durante su estadía en la ciudad del Turia, donde existía una actividad teatral de cierto peso. Como Froldi hace notar, “fue en Valencia donde las estructuras de la ‘comedia’ tomaron forma más que en otro sitio” (1973 : 39). En efecto, los autores valencianos ya habían

incursionado en la explotación de varios aspectos que más tarde se convierten en una característica constante del teatro de Lope. Así por ejemplo, “es Virués quien logra la transformación de la tragedia senequista en un teatro más rico y vital” (1973 : 41). Por otra parte, cuando Lope va a Valencia, con ocasión del festejo de las bodas reales, a pesar de que Tárrega “está lejos del populismo de Lope,” el dramaturgo valenciano “crea desde su aristocratismo los elementos básicos de la comedia, y los cohesionan y los articula en una fórmula perfectamente definida ya en 1589” (Canet y Sirera, 1986 : 131). Sin embargo, al margen de lo puramente literario, es importante recordar que es en Valencia donde Lope se pone en contacto directo con una realidad diaria del Mediterráneo, la cual le serviría de fuente de inspiración para varias de sus comedias. Me refiero a la presencia de los moros o musulmanes que constantemente atacaban las costas y que frecuentemente incursionan en la Península.

Como se ha señalado hasta ahora, las obras de Lope son una síntesis de la amalgama de conocimientos adquiridos de diversas fuentes, que dan como resultado piezas que se caracterizan por un “realismo ilusionista” (Marín, 1994 : 18). En algunas de ellas el dramaturgo utiliza recursos verosímiles que reflejan ambientes costumbristas contemporáneos, similares a los de la realidad de sus espectadores. Sin embargo, la imagen de la vida española que presenta es idealizada.¹⁴ Tiene la tendencia de elaborar una comedia clara y optimista,

¹⁴ Al respecto, Díez Borque afirma que “aunque la comedia no dé una imagen fiel de la sociedad, está condicionada por el entramado social de la realidad, dándonos –en este caso– los valores ideales sublimados en que se apoya la realidad cotidiana, enmascaradas según unas directrices precisas, lo que revierte, reforzando unas determinadas aspiraciones colectivas” (1976 : 359).

orientada a dar gusto al público para mantener su interés. Es de esta manera como va forjando la fórmula que se establece desde muy temprano en su carrera. Sus personajes representan a casi todos los niveles de la sociedad. En las comedias se hallan representados jóvenes y viejos, desde el rey hasta el labriego, damas, caballeros, criados y esclavos, pero con la excepción de mercaderes y artesanos. Los criados son una creación escénica de mucha utilidad porque sirven de graciosos. Estos últimos nos permiten conocer más de cerca a los personajes principales, gracias a sus diálogos, pues a través de ellos expresan sus pensamientos, intenciones y sentimientos más profundos.

En todas sus piezas, Lope crea estereotipos que representan cada uno de los valores o los defectos de la sociedad. Así, por ejemplo, en las comedias de musulmanes y cristianos, mientras estos últimos demuestran una gran entereza, acompañada de su devoción religiosa, los moros aparecen como personajes mentirosos y traicioneros, capaces de maldecir inclusive al mismo profeta. Por otra parte, mientras los hombres se destacan por su destreza en el manejo de las armas, las damas por su belleza e inteligencia. En escenas que intentan copiar la realidad, cada personaje posee un tipo de vestimenta apropiado para representar su categoría dentro de la escala social y, además, se sirven de un vestido determinado para que el público pueda localizar la escena en un punto espacial y temporal determinado.

Es un hecho reconocido que desde muy joven Lope demuestra una gran habilidad para la versificación. El manejo del lenguaje le nace de una manera muy natural. En el *Arte Nuevo de hacer comedias*, el mismo Lope, refiriéndose a su

capacidad creadora, dice: “y yo las escribí de once y doce años / de a cuatro actos y de a cuatro pliegos (versos 219 – 220). En efecto, su aprendizaje, aunque incompleto y de poca profundidad, es vasto y se inicia temprano:

gracias a Dios, que ya tirón gramático
 pasé los libros que trataban de esto
 antes que hubiese visto al sol diez veces
 discurrir desde el Aries a los Peces. (*Arte Nuevo*, vv. 18 – 21)

En base a los conocimientos adquiridos tanto en el colegio de jesuitas al que asiste en su temprana juventud como en la universidad de Salamanca¹⁵, el dramaturgo perfecciona un nuevo modelo de escritura teatral. Por un lado, adapta las formas tradicionales de la comedia griega clásica, y por otro, incorpora “el universo cómico de los histriones medievales y de la *Commedia dell’Arte*” (Arata, 2001 : 10). Más adelante, escribe bajo la influencia de sus predecesores y contemporáneos. En efecto, Lope no deja de observar aquello que se escribe y representa, renovando así su práctica como compositor de comedias. Así, por ejemplo, tenemos el testimonio de Ricardo de Turia, contemporáneo de nuestro dramaturgo, quien comenta lo siguiente:

El príncipe de los poetas cómicos de nuestros tiempos, y aun de los pasados, el famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega, suele oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquellos aunque sean impropios imita en todo, buscándose ocasiones en nuevas comedias, que como de fuente perenne nacen incesablemente de su fertilísimo ingenio, y así con justa razón adquiere el favor que toda Europa y América le debe y paga gloriosamente.¹⁶ (1997 : 412)

¹⁵ A cerca de sus estudios universitarios, no se sabe cuánto tiempo los sigue y se duda de que adquiriera un título.

¹⁶ Comentario recogido en el “Apologético de las comedias españolas” de 1616.

Este aspecto fue también observado por Miguel de Cervantes, quien comentaba que “todos éstos [refiriéndose a los dramaturgos de Valencia] y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope.”¹⁷ En efecto, durante su estadía en Valencia, Lope de Vega aprende rápidamente de los autores de la escuela valenciana sobre todo en cuanto se refiere a mezclar hábilmente situaciones serias, si no trágicas, con situaciones cómicas, precepto que el dramaturgo indica claramente:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho. (vv. 174 – 178)

En un principio, sus obras se mantienen con las características italianizantes. Algunas de sus comedias son versiones nuevas de lecturas o relecturas de las historias del *Decameron* de Boccaccio y de otros *novellieri* italianos. Estas son comedias cargadas de irreverencia y erotismo, por ejemplo, *Los donaires de Matico* o *Las ferias de Madrid*. Posteriormente, Lope explota con frecuencia los temas de las comedias palaciegas, en las que se evocan espacios lúdicos de palacios italianos. Estas comedias quedarán fijas en su repertorio y lograrán un gran éxito. Un vivo ejemplo de ello es *El perro del Hortelano*. Sin embargo, uno de los mayores méritos de nuestro dramaturgo es la creación de una comedia nacional, basada en temas españoles. Por una parte están las comedias que se basan en temas históricos e histórico-legendarios que se concentran en la alta Edad Media y el primer Renacimiento, especialmente en

¹⁷ Comentario de Cervantes en el “Prólogo al lector” de *Ocho Comedias y ocho entremeses nunca representados*.

torno al reinado de los Reyes Católicos¹⁸. Por otra parte, el dramaturgo se basa en los temas del romancero y del cancionero tradicionales para reelaborarlos y ofrecerlos al público con un nuevo toque propio. Con este proceder, muchas veces, logra la reivindicación de algunos héroes legendarios dejados en el olvido. Finalmente, expone la España de su época en lo que llamamos las comedias urbanas.

2.1. Técnica dramática

En la composición de sus comedias, Lope sigue los principios aristotélicos en cuanto a la unidad de acción pero prescinde de la de tiempo y lugar –no prescritos en las poéticas clásicas– otorgando un desarrollo libre al argumento. Esto queda claro sobre todo en el *Arte nuevo de hacer comedias*, donde al defender las características de su teatro, aconseja la unidad de acción como principio de la verosimilitud. Según Lope, la trama debía basarse en un tema central:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica;
quiero decir inserta de otras cosas,
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo. (vv. 181 – 187)

¹⁸ Varias comedias que tratan los temas legendarios de la España medieval han sido estudiadas ampliamente por Teresa Kirschner (1998).

Con respecto a esto, cabe hacer notar que, como apunta Marín, “no se trataba de una acción única ni simple a la manera clásica, sino de una unidad múltiple con trama compleja integrada por una intriga principal y otra conexión de la comedia ilustrándola desde distintos niveles” (1994 : 20).

De modo general, en el Acto Primero aparece la exposición, planteamiento del asunto o prótasis, en el Segundo el nudo, la complicación de la intriga o epítasis, y el desenlace o catástrofe se aplazaba hasta el final del Tercero, con el objeto de mantener el interés del público. Sin embargo, así como Lope plantea la problemática con gran claridad, la conclusión generalmente tiene un aire forzado porque se trata de una composición poética más que realista. En ella se presentan simultáneamente soluciones que surgen de la casualidad o del azar para la mayor parte de los conflictos establecidos en la trama. El conjunto de la acción se caracteriza por ser siempre dinámico, de tal manera que el público se mantiene interesado por saber lo que pasa, olvidando en consecuencia, la problemática de los personajes.

El tipo de verso utilizado en las comedias depende de los personajes y de la situación que se presenta. Este aspecto aparece claramente explicado en el *Arte Nuevo*, pues Lope aconseja que el dramaturgo emplee los versos de la manera siguiente:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para las quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,

aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves, y
y para las de amor, las redondillas. (vv. 305 – 312)

Las redondilla y las quintillas que parten de la tradición castellana son las que dominan en la primera etapa de su vida y las utiliza para diálogos ligeros. El romance, que aumenta en frecuencia a medida que el dramaturgo madura, se usa para las relaciones. Los sonetos se presentan en los soliloquios, en escenas de transición, cuando un personaje queda solo en el escenario, reflexionando sobre lo que acaba de ocurrir o lo que va a suceder, haciendo partícipe de sus reflexiones al público. Entre los aspectos que Lope toma de las corrientes italianas, introducidas en España durante el siglo XVI, está el verso endecasilábico¹⁹ (o metro culto) que lo combina con los octosílabos de la tradición castellana, logrando dos niveles de estilo. Los endecasílabos también irán disminuyendo con el tiempo, mientras que, en sus obras más tardías será el octosílabo el que irá dominando²⁰.

Es pertinente hacer notar que el estudio de la estructura de la comedia basada en el tipo de versificación, especialmente en el notable incremento de sonetos presentes en la comedia, ha sido un excelente instrumento para la determinación de dos aspectos de suma importancia; por una parte ha dado curso a la catalogación cronológica de las comedias, llevada a cabo por los investigadores Morley y Bruerton, dado que la datación de las mismas muchas veces no existe o generalmente es dudosa. Por otra parte, ha facilitado la

¹⁹ En estrofas como octavas, que es el metro “más extensamente utilizado entre los de origen italiano” (Marín, 1962 : 41), en tercetos, silvas o cuartetos.

²⁰ Para profundizar más sobre este aspecto de la comedia, es imprescindible el ya clásico estudio de Diego Marín *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* (1962).

instauración y señalización de principios y finales de cuadros o escenas, allí donde las didascalias se hacían insuficientes, o cuando estas simplemente no aparecían. Es decir, cuando existe una demarcación dudosa y no se sabe a ciencia cierta cuándo termina un cuadro o dónde comienza otro, la observación del cambio que se presenta en la versificación puede ayudar a distinguir el límite, es decir, el momento en que la acción pasa de un lugar y situación determinados a otros.

2.2. Teatro de acción

A diferencia del teatro inglés, que se caracteriza por la creación y el desarrollo de complejos personajes, que encarnan diferentes emociones humanas como es el caso, por ejemplo, de *Otelo*, de William Shakespeare donde vemos los celos personificados en el protagonista, Lope crea un teatro social basado en las relaciones humanas. A nuestro dramaturgo no le interesa interiorizar en la persona para representar sus conflictos más profundos, sino que prefiere jugar con el tipo de interacciones que existen entre los distintos personajes. Al respecto, el hispanista A. A. Parker en su famoso artículo *The Approach to the Drama of the Golden Age*, ya planteaba que “the generic characteristic of the Spanish drama is, of course, the fact that it is essentially a drama of action and not of characterization” (1957 : 3 – 4). Cabe hacer notar que esta característica del teatro del Siglo de oro español no es un defecto, sino un aspecto muy positivo si se tiene en cuenta que tratamos de obras llenas de

interacción²¹. No obstante, la línea de investigación anglosajona siempre ha tenido la tendencia a estudiar el teatro del Siglo de Oro con un prejuicio respecto a la debilidad del personaje español, lo cual ha causado, recientemente, una justa reacción por parte de la crítica española, en las personas de renombrados hispanistas como Ignacio Arellano y Ruano de la Haza, quienes han manifestado su rechazo a este tratamiento (2004)²². En efecto, en la obra artística de Lope de Vega, que es expresamente un teatro de acción, los grandes caracteres no sobresalen, pero sí las relaciones interpersonales, que son la base en la formación de entreverados y sorprendentes enredos, los cuales son ingeniosamente elaborados en juegos de palabras que apelan a toda la riqueza de la lengua para el placer del público.

Se puede afirmar que la acción es el elemento que más influirá en el éxito de las comedias, pues el dinamismo y movimiento atrae a la gente y convierte el teatro de Lope en un arte de multitudes. El legendario gusto por sus obras será, por ejemplo, comentado por el propio Miguel de Cervantes, que en *Don Quijote de la Mancha*, cuando el cura conversa con el canónigo, al hablar del teatro de su época, pone en boca del primero el siguiente comentario:

²¹ Aspecto que ha valido de mucho en la ponderación del teatro inglés a nivel internacional, pero que, lamentablemente, va de la mano con el prejuicio sobre las características del español, como señala Ruano de la Haza. Según Ruano, la crítica anglosajona se ha fundamentado en generalizaciones y la contribución de Alexander Parker, aunque "mucho más inteligente", "tiende a situar el teatro español del Siglo de Oro, en lo que se refiere al estudio de las pasiones y la psicología humanas, en un nivel de superficialidad aplastante" (239 : 2004). Tal vez sea conveniente señalar que, en efecto, la crítica anglosajona ha olvidado grandes personajes del teatro clásico español que se han convertido en figuras universales como, por ejemplo, es el caso de *Don Juan*, atribuido a Tirso de Molina.

²² Arellano hace notar que "la universalidad y actualidad del teatro clásico solo podrá revelarse a través de una lectura adecuada que, evitando el anacronismo, descubra su valor permanente cuando lo haya" (2004 : 73).

Y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad, véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo que tiene lleno el mundo de su fama.²³

2.3. Teatro de multitudes

La presión ejercida por el público y, además, el hecho de que los principales ingresos del dramaturgo provinieran de la venta de comedias a los autores (el cual, según una estimación que lleva a cabo Díez Borque (1988 : 85 – 86), era un negocio muy rentable), se convertía en la fuerza generadora de una producción masiva de comedias. Este es un aspecto por el que muchos críticos menosprecian la labor del dramaturgo sin tomar en cuenta que entre la gran cantidad de comedias que muchas veces escribe precipitadamente existen valiosísimas y paradigmáticas piezas. Al respecto, Arellano comenta:

Se suele achacar a Lope provisionalidad, deficiente construcción, rapidez de redacción y poco cuidado en la arquitectura de muchas comedias, que debía escribir con enorme celeridad para procurarse los ingresos necesarios y responder a la demanda de las compañías, pero la verdad es que hay muchas más obras maestras de las que se suelen reconocer (1995 : 172).

Como prácticamente todas las comedias de Lope estaban destinadas a ser representadas en el corral, las consecuencias se ven reflejadas tanto en su escritura como en el modo en que se comunicaba con el público, pues en su escritura existe un continuo proceso de retroalimentación que siempre se guiaba

²³ Cervantes, *Quijote I* Capítulo 48. *Donde prosigue el canónigo la materia de los libros de caballerías, con otras cosas dignas de su ingenio.*

del gusto del público. En parte por esta razón, Lope asimiló toda la tradición popular: cancioneros, romanceros, refranes, todo el folklore y la vida del pueblo que formaba el público de su teatro. Un rasgo que señala Ruiz Ramón respecto al teatro de Lope es la fecundidad e improvisación, acentuado con la prodigiosa capacidad de trabajo del Fénix, que se aprecia, por ejemplo, en los versos de una carta dirigida a don Antonio Hurtado de Mendoza, en la que comenta su trabajo:

Entre los libros me amanece el día,
hasta la hora del alto cielo
Dios mismo baja a la bajeza mía.²⁴

Como se puede ver, Lope es el escritor en serie, que incluso hoy en día resultaría un fenómeno debido a la gran cantidad de sus creaciones²⁵. Su poder de inventiva es sorprendente pues, a pesar de haber escrito innumerables obras, siempre ha buscado la variedad y la novedad, sin dejar de preocuparse por la calidad de las mismas.

2.4. Importancia del *Arte nuevo de hacer comedias*

Es ineludible hacer notar que -aparte de su consabido carácter justificador- en el *Arte nuevo de hacer comedias* resalta la conciencia que el dramaturgo posee sobre la estructuración casi matemática que se debe impartir

²⁴ Véase Ruiz Ramón (1978 : 188)

²⁵ Díez Borque afirma que "Lope dio con el esquema, con la fórmula, comprobó su éxito en los corrales, y repetirla sistemáticamente será su labor como dramaturgo" (1976 : 357).

a una comedia, en busca de la obra ideal. Este aspecto viene expresado, especialmente en las siguientes líneas:

En el acto primero ponga el caso,
 en el segundo enlace los sucesos,
 de suerte que hasta el medio del tercero
 apenas juzgue nadie en lo que para. (vv. 298 – 301)

A partir de estos versos podemos deducir que la adición de un elemento trascendental, que encajaría perfectamente en la acción dramática, suministrando interés a la totalidad de la comedia, debía ser planificada con precisión. El obstáculo se evidencia en el "enlace de los sucesos" que se ubica en la mitad de la obra, produciéndose entonces el momento culminante de la fábula. Luego, el dramaturgo aconseja que se mantenga el suspenso hasta la segunda parte del tercer acto, sembrando, al mismo tiempo, una nota intrigante ("que ... apenas juzgue nadie en lo que para"). En el resto de la obra Lope considera otros factores que también deben ser tomados en cuenta, como el tipo de versos de acuerdo a la situación dramática, el decoro, la unidad de acción, etc., aspectos todos que, de ser elaborados adecuadamente, conseguirían el éxito de las comedias entre "el vulgo", aunque éste no fuera el arte que los más doctos esperaban.

Consideramos que el *Arte Nuevo de hacer comedias* es un punto de referencia primordial para todo estudio dedicado a la obra lopesca, dado que en sus versos se plasman las reflexiones más profundas del dramaturgo. Estas son el resultado de la experiencia que ha adquirido, a través de una larga e intensa práctica creadora. En esta obra, escrita a modo de manual de instrucciones – al

mismo tiempo que dar respuesta a la aguda crítica de la época –, Lope pretende fijar las reglas que deben seguirse en la escritura de una comedia, guiándose siempre bajo el principio de satisfacer al público. Posteriormente a la aparición del *Arte* en 1609, observamos que el mismo Lope intenta ajustarse a las reglas que él aconseja, aunque en la práctica siempre existirán piezas en las que contradiga sus propios preceptos. Así, por ejemplo, J. Rubiera afirma que:

Lope, aunque conoce a Aristóteles y a ciertos comentaristas italianos, piensa antes en el efecto que su teatro tiene sobre el espectador (“vulgo”, “quien escucha”, “[e]l oyente”, “el auditorio”) que en adecuarse a las leyes del pasado, y extrae de su propia experiencia de autor de casi quinientas piezas un arte nuevo de hacer comedias apropiado para los nuevos tiempos. La repetición de unas mismas fórmulas en cientos de representaciones ha ido creando una práctica, una “manera” implícita de la que emanan unas reglas particulares siempre adaptables a las circunstancias (2004 : 284).

Sobre esta base, es lógico afirmar que Lope, como dramaturgo profesional, trata de acercarse durante toda su trayectoria de creación artística a la perfección dramática de sus obras, hacia una comedia que él considera ideal, en la cual –además de la variedad, el contraste, la polimetría y otros elementos enriquecedores de una pieza–, el interés del espectador o del lector se mantiene de principio a fin, sin ninguna interrupción, debido principalmente a que todos los elementos han sido adecuadamente encadenados; es decir, expuestos en momentos propicios y resueltos hábilmente, con argumentos lo suficientemente interesantes. Por tanto, a través de esta investigación, se analizan constantemente los distintos consejos vertidos por Lope en su tratado, especialmente aquellos que se relacionan directamente con el manejo de los obstáculos y la formación y solución de la intriga. También se observan los momentos y modos en que el dramaturgo respeta o contradice las reglas que él

mismo dictamina, para reflexionar y aclarar diversos detalles que se relacionan con la evolución de su teatro.

2.5. Clasificación de las comedias

Resulta difícil ordenar las más de cuatrocientas comedias que se atribuyen a Lope (Pérez de Montalbán llega a asignarle hasta el asombroso número de 1800)²⁶, debido a que éstas tocan diversos temas y presentan variadas formas. La primera y más conocida clasificación es la concebida por Menéndez Pelayo que agrupa las comedias por su contenido²⁷. A pesar de ser la más aceptada, esta clasificación no es la mejor, dado que “resulta externa con respecto a la morfología de los textos” (Profeti, 2003 : 795). Entonces, existen varias piezas que se encuentran entre los límites de una u otra agrupación o que, perteneciendo al mismo grupo temático, presentan estructuras totalmente diferentes.

En el intento de establecer un mejor orden y poner fin a esta problemática, varios hispanistas han propuesto otras clasificaciones. Por

²⁶ Se ha especulado mucho sobre la cantidad de comedias que Lope escribiera. Juan Manuel Rozas indica que “la cifra más alta, dada por Montalbán –1.800 comedias, más los autos– habría que rebajarla considerablemente, no sabemos en cuanto”. Según Rozas, el mismo Lope, “en 1604, en la lista de comedias que contiene la primera edición del *Peregrino*, da 219 títulos; en la segunda de 1618, da 466. La diferencia es 247: unas 20 comedias por año. [...] Pero en el *Arte Nuevo* [¿1604 –1608?] ya cuenta 483, y en la *Parte IX* (1618), 800. Sin duda, exagera en estas dos últimas ocasiones” (1990 : 37 – 38).

²⁷ Ver Anexos, Tabla # 7, p.273.

ejemplo, la de Diego Marín (1962)²⁸ se basa en criterios estructurales, en los que se considera la existencia de la acción primaria y la acción secundaria de la pieza. Así mismo, Rozas (1990) propone varios criterios posibles como el cronológico, el genérico, el genético argumental y el temático. La investigadora Frida Weber de Kurlat²⁹ (1976) consideraba que una organización cronológica del corpus puede ser el criterio más útil; sin embargo, este método es objetado por el hecho de que existen varias obras que no pueden ser catalogadas debido a su falta de datación.

Desde otro punto de vista, Joan Oleza (1986) observa la existencia de distintos subgéneros dentro de la producción del dramaturgo. Para el investigador valenciano, por una parte están los Dramas de hechos famosos, o de honra y venganza, y por otra, las Comedias: mitológicas, pastoriles, urbanas, palatinas y picarescas (1986 : 252 – 274).

Ignacio Arellano (1995 : 139) propone una clasificación de las piezas de Lope que las agrupa en dos. Por una parte están las obras dramáticas serias y, por otra, las obras dramáticas cómicas. Las primeras pertenecerían a los siguientes tres subgrupos: Tragedias, Comedias serias y Autos sacramentales. Las segundas se clasificarían a su vez en Comedias de capa y espada, Comedia de figurón, Comedias palatinas, Comedia burlesca y, finalmente, el entremés y otros géneros breves.

²⁸ En su obra *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* (de 1962) Marín corrobora el empleo de cambios métricos para señalar, por ejemplo, la mudanza de escenario.

²⁹ Weber de Kurlat encuentra diferentes factores que permiten observar una evolución cronológica. Por ejemplo, al estudiar las obras de su juventud, remarca que "en esta primera época, la popularidad de Lope se asienta en su cultivo del romancero nuevo" (1975 : 11).

Ante la dificultad de una aproximación al extenso corpus de Lope y la constante búsqueda de lograr una eficaz clasificación, Maria Grazia Profeti (2003 : 795 – 799) no descarta ninguna de las clasificaciones propuestas por los especialistas. La hispanista toma en cuenta tres tipos de clasificación, haciendo notar los bemoles de cada una. En su opinión, una clasificación por temas como la de Menéndez Pelayo pareciera ser más fácil, pero no siempre puede ser la más efectiva debido a que, como hemos apuntado, varias comedias agrupadas en una de las clasificaciones temáticas contienen también temas por los cuales podrían perfectamente ser comprendidas dentro de otra distinta. Por otra parte, las clasificaciones que separan los conceptos comedia/tragedia ponen de manifiesto la problemática en torno a lo que significa la tragicomedia. Por último, Profetti señala que el criterio cronológico, que a primera vista aparece como el más útil, debido a que “el análisis de la secuencia cronológica pone de manifiesto [...] a la vez una maduración técnica y una continuidad temática en el corpus lopesco” (2003 : 798), lo cual nos presenta un Lope camino de la madurez artística, a veces se convierte en una fuente de malas interpretaciones.

David Castillejo (1984) propone una clasificación de las comedias de acuerdo a su representabilidad teatral. Con este objetivo, organiza diferentes grupos temáticos, entre los cuales identifica las comedias de musulmanes y cristianos, que hemos seleccionado para este estudio. Bajo este rótulo se agrupan distintas obras que, si bien presentan características que las ubican dentro de diferentes grupos en las clasificaciones clásicas, tienen como común denominador el enfrentamiento de las dos culturas que han tenido que convivir

durante mucho tiempo en la península. Las obras se estudian siguiendo un orden cronológico, que se apoya en la datación de las comedias de los investigadores Morley y Bruerton.

2.6. Evolución del teatro de Lope

El examen de la evolución que sufre la dramaturgia de Lope resulta tan problemático como el de su clasificación, debido a la variedad de elementos que se ponen en juego y que deben observarse a lo largo de tan amplia trayectoria. Sin embargo, las investigaciones han sacado a luz varios aspectos que ayudan a conocer mejor al dramaturgo, como las de Frida Weber de Kurlat, que estudió la primera etapa de Lope, y a la cual denominará “pre-Lope”.³⁰ En estos primeros años se distinguen varias características propias del joven Lope como por ejemplo: una abundancia de metros de origen italiano, endecasílabos sueltos, tercetos, etc., así también, en las primeras obras se presentan estructuras paralelas, donde las escenas no se enlazan con coherencia, sino que van la una al lado de la otra. Por otra parte, se presencia una gran imitación de autores renacentistas con la creación de personajes alegóricos, aunque ya aparecen algunas escenas costumbristas que parecen sacadas de la realidad. A partir de 1590 se nota un Lope con más madurez. “Sus comedias presentan ya, desde un punto de vista estructural y técnico, rasgos maduros” (Profeti, 2003 : 797). Desde este momento el autor parece encaminarse certero hacia su plenitud.

³⁰ La investigadora hace notar, muy acertadamente, que “así como la versificación cambia con el avance de la producción lopesca, también hay cambios en el tratamiento de temas y personajes.” (1976 : 112)

Con el mismo objetivo de establecer una clasificación evolutiva del teatro de Lope, Joan Oleza ha llevado a cabo diversos estudios en la universidad de Valencia. Estas investigaciones brindan mucha información aclaradora sobre el primer Lope, porque establecen la influencia que ejercieron en él tanto las corrientes italianas como los autores valencianos, de quienes el joven Lope aprende mucho. Estas investigaciones son de gran utilidad en el momento de comparar las características que presenta la obra de Lope joven con aquellas del hombre ya maduro y, al mismo tiempo, abren una vía a la investigación de los diversos aspectos que el dramaturgo ha tenido que atravesar durante su etapa de formación. Según Oleza:

Los primeros esfuerzos de «rehistorización» de Lope se dirigieron fundamentalmente a la primera época de Lope y al estudio de su relación con la génesis de la comedia barroca, o al ciclo 'senectute', último de su producción, aunque no de la específicamente dramática, pero ni se trazaron con claridad los límites del primer Lope ni se elaboró la trama intermedia y sus fronteras (1997 : IX - X).

Otros aspectos que se consideran en los intentos de una delimitación de períodos en la vida productiva del dramaturgo, fuera de los diferentes hitos históricos, como el cierre de los teatros de 1598 a causa del duelo de nacional por la muerte de Felipe II o las dobles bodas reales de fin de siglo y las de 1614, son las mujeres de la vida de Lope. En efecto, durante su juventud, los amores con Elena Osorio, tienen repercusiones en su lírica y la joven aparece como la musa Filis de los poemas. Posteriormente, Isabel de Urbina, su primera esposa, pasa a formar parte de una tradición de Belisas. Micaela de Luján, aparece bajo el nombre de Lucinda, como una mujer muy hermosa pero de poco

entendimiento, en cambio, Juana de Guardo inspirará a las más inteligentes y liberadas protagonistas con el nombre de Flora o Florinda. La última etapa literaria coincide con la aparición de Marta de Nevaes y se caracteriza por una gran alegría expresada en la Amarilis de sus poemas o a través de caracteres como Leonor, en la comedia *El caballero de Olmedo*, o Leonarda, en la *Novelas a Marcia Leonarda*.

3. Problemática

Después de analizar el estado de las investigaciones actuales sobre el teatro de Lope de Vega, salta a la vista una indiscutible carencia en cuanto se refiere al estudio de la acción dramática y, sobre todo, al análisis pormenorizado de los diferentes elementos que la componen. Este hecho es evidente en el caso del obstáculo, cuya presencia ha sido subestimada por la crítica, a pesar de tratarse de un componente primordial para la formación de la intriga.

Esta carencia se ve profundamente acentuada en el caso de las comedias de musulmanes y cristianos, dado que este grupo de obras es posiblemente el que menos ha sido estudiado, tanto por los críticos decimonónicos como por los más recientes investigadores. Sin embargo, el análisis minucioso de estas comedias es de suma importancia, porque al conocer sus particularidades se abre la posibilidad de evaluar distintos factores relacionados con la interacción entre estas dos culturas. En especial, se puede tener una idea de cómo veía el español contemporáneo de Lope al «otro» con quien había compartido el territorio desde hacía más de ocho siglos y que, en el momento de aparecer las comedias, era expulsado definitivamente.

Por otro lado, cuando se trata de Lope, llevar a cabo un análisis sistemático que compare y estime el proceso evolutivo del dramaturgo conlleva mucha dificultad. Dada la gran cantidad y variedad de temas y de formas con las que el dramaturgo experimenta a lo largo de su vida, es conocido el hecho de

que todo investigador que se enfrenta al análisis de la vasta obra lopesca corre el riesgo de perderse en una gigantesca selva de comedias, sin encontrar vías que conduzcan a la claridad. Ante esta sombría perspectiva, el estudio sistematizado del obstáculo, como elemento constante de la estructura dramática de la obra, representa una valiosa posibilidad para conseguir el deseado análisis comparativo que ofrezca mayor claridad y orientación sobre la evolución del dramaturgo.

Como hemos podido apreciar, en el momento de escribir Lope presta mucha atención a la construcción sistemática de una obra, moviéndose siempre en busca de la perfección de la comedia, lo cual expresa en *El Arte nuevo de hacer comedias*, donde proporciona directrices, además de justificar su manera de proceder ante sus múltiples adversarios. Estos últimos le critican que buscara principalmente satisfacer al vulgo. Sin embargo, precisamente en este hecho se prueba la gran habilidad del dramaturgo. Desde este punto de vista, una comedia es una obra pensada de manera matemática, que está destinada, por una parte, a satisfacer los distintos gustos de una variada audiencia; por otra, a adaptarse a los medios que le proporcionan los corrales y a la capacidad de los actores. Por todas estas razones, era esencial para el dramaturgo que todos los elementos, que forman parte de la construcción de una intriga, se presentaran en un momento adecuado y de manera muy explícita. Todo debía quedar muy claro porque, de otra manera, el público no entendería y quedaría insatisfecho.

Existe una verdad indiscutible y es que la comedia de Lope gusta y atrae a las multitudes. Si queremos saber por qué lo hace y cuáles son los elementos que

determinan su éxito es necesario introducirse en un campo que el dramaturgo domina, es decir, en el estudio de la acción dramática. Para esto, encontrar los puntos culminantes de una intriga y analizar la manera en que se solucionan los problemas y sortean los obstáculos constituyen un punto clave de la investigación. Es también necesario considerar la naturaleza de los antihéroes, cómo los muestra Lope, a quiénes representan y qué implicaciones aporta su presencia a la obra para que ésta guste. Como consecuencia, al buscar la satisfacción del público, se establece un diálogo entre éste y el dramaturgo, que se adivina a través del proceso de creación. Si algo gusta, se repite y se explota de mejor manera; si no gusta, se elimina o se cambia. Con respecto a esto, recordemos el testimonio de Ricardo de Turia, que ya hemos citado pero que traemos de nuevo a colación por la relevancia de su observación:

El príncipe de los poetas cómicos de nuestros tiempos, y aun de los pasados, el famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega, suele oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquellos aunque sean impropios imita en todo, buscándose ocasiones en nuevas comedias, que como de fuente perenne nacen incesablemente de su fertilísimo ingenio, y así con justa razón adquiere el favor que toda Europa y América le debe y paga gloriosamente. (1997 : 412)

Como podemos ver, la experimentación en Lope es constante. Por esta razón, se considera de gran interés llevar a cabo un estudio comparativo cronológico que sea capaz de iluminar el proceso de evolución que atraviesa el prolífico escritor hacia el perfeccionamiento de su teatro.

Es importante, entonces, luego de determinar la función que cumple el obstáculo en el desarrollo de una comedia, conocer cuál es el camino que Lope va trazando y cómo es la ruta que sigue. Si tomamos en cuenta que Lope

progresar a lo largo de su carrera como dramaturgo, lo cual se verifica en los múltiples estudios que se han realizado sobre muchos de los aspectos de su teatro –entre los cuales está la versificación, la temática, el tipo de soluciones que ofrece a los conflictos, etc.– es lógico suponer que en sus primeros años de producción juvenil escribe obras que se encuentran más lejos de la perfección de la estructura; mientras que más adelante, durante su madurez, estará más próximo a una *pieza bien hecha*³¹, estructuralmente hablando. Por este motivo surge una problemática principal que trata de ser resuelta a lo largo de la presente tesis: si Lope se acerca a la producción de una *pieza bien hecha* en su madurez y no cuando era joven, ¿cuál es la función que cumplen los obstáculos para otorgar perfección a una obra?

En la primera etapa de su vida Lope aún carece de una técnica perfeccionada debido al tipo de recursos que utiliza o no; es decir, las obras de su juventud contienen ciertos elementos vanos o poco importantes para el conjunto de la pieza³². Pero también les falta elementos de peso que sí se encuentran en las obras de las etapas posteriores de su carrera. Evidentemente se presenta una segunda pregunta: ¿cuáles son esos recursos? Por ejemplo, entre las comedias de su juventud existe una multiplicidad de obstáculos que no gozan de mayor interés y que surgen en todo momento con el simple objetivo de provocar la risa. En una siguiente etapa de su producción Lope ingresa en un nuevo ritmo de escritura y el número de obras con la misma temática abunda.

³¹ Tomamos el término de *pieza bien hecha* para referirnos a la idea que Lope perseguía en su constante intento de escribir una buena comedia, que se ajustara a los preceptos expuestos en el *Arte Nuevo*. Este término es una traducción del francés que fue concebido por E. Scribe, en el siglo XIX (Pavis, p. 365), pero que nos parece se adecua completamente a nuestros propósitos.

³² Aunque, como Frida Weber de Kurlat hace notar, “Lope muy temprano alcanzó lo que llamamos ‘la fórmula de la comedia’” (1976 : 112).

Entonces podemos preguntarnos: ¿cuáles son los factores que han cambiado? o ¿qué es lo que continúa haciendo y qué es lo que deja de hacer? Finalmente, nos preguntamos si hacia el último período de su producción ha cumplido con ciertos aspectos que no cumplía antes. ¿Cuáles son los elementos exitosos que se mantienen constantes? ¿Cuáles los que no reinciden? ¿Qué es lo que ha cambiado?

El proceso sistemático de responder a las preguntas que se plantean en cada período nos permite apreciar la técnica de construcción de las comedias desde un principio hasta un final, conociendo así tanto el proceso de evolución como el resultado. Con este objetivo, a lo largo del estudio se hace necesario considerar los factores que han influenciado y permitido lograr una *pieza bien hecha*, si es que la ha logrado. Si no, se procura analizar por qué no sucede esto e investigar qué factores le impidieron crear una *pieza bien hecha*. Es decir, si la progresión del dramaturgo es constante y mantenida o si se producen retrocesos u olvidos de lo ya conseguido, y si es así deben considerarse las posibles razones para que esto suceda.

3.1. Propuesta

La articulación de los obstáculos en la estructura trae consigo una consecuencia técnica relacionada con la dramaturgia a la vez que revela un conflicto temático que consiste en una lucha de credos en la Europa del siglo XVII, especialmente en la zona del Mediterráneo. Sin embargo, más allá del

aspecto técnico y del conflicto religioso-social, de actualidad en esa época, dados el dogma y el pensamiento de la España de Lope, es imprescindible analizar la situación del propio dramaturgo que sufre una crisis de cómo vivir su fe. Lope es un hombre mujeriego y apasionado, y si bien se ordena de sacerdote intentando poner fin a un tipo de vida que le preocupa, más tarde vemos que no puede dejar de vivir el mundo del placer y de las mujeres que siempre ha tenido. Este es un factor que se reflejará en muchos de los conflictos y las soluciones que proponga en las comedias.

3.2. Objetivos

El objetivo principal del presente trabajo consiste en el estudio del proceso de creación de la comedia de musulmanes y cristianos de Lope, determinando las características que presentan los obstáculos en el desarrollo de la trama. Para ello consideramos que estos elementos actúan como los principales ingredientes del suspenso en una pieza. Para alcanzar esta meta, ha sido necesario cumplir con los siguientes objetivos específicos:

1. Selección de las obras representativas de tres etapas de su producción. Esta determinación se llevó a cabo de acuerdo al tipo de elementos comunes que contienen las comedias y que las constituyen como paradigmáticas dentro del grupo de piezas escritas durante la misma época.

2. Estudio de la naturaleza y las características de los obstáculos que Lope introduce en cada una de las obras seleccionadas.
3. Observación de la manera en que el dramaturgo presenta los obstáculos al público y el modo en que los supera.
4. Determinación del momento en que aparecen los obstáculos, así como el instante en que son resueltos, es decir, su ubicación dentro de los tres actos de la comedia.
5. Comparación de los resultados obtenidos para establecer las diferencias que nos permitan visualizar la evolución en la obra del dramaturgo.
6. Abstracción de la importancia del tratamiento de un obstáculo, considerando la temática religiosa del grupo de comedias y la dogmática sociedad española del tiempo de Lope, así como la posición que toma el dramaturgo a este respecto.

3.3. Selección del corpus de comedias

La crítica literaria dedicada al estudio de la comedia de Lope de Vega ha trabajado durante casi cuatrocientos años, tratando de comprender y organizar la prolífica producción del dramaturgo. Sin embargo, dado el gran número de obras y la increíble variedad de temas expuestos en todas las comedias, todavía hoy en día nos encontramos ante un amplio y atractivo panorama que se ofrece tentadoramente a los nuevos investigadores. Así vemos que entre todos los géneros y subgéneros que han sido clasificados en la producción dramática de Lope, el grupo de comedias de musulmanes y cristianos es el que menos ha sido estudiado. Además de que en estas comedias encontramos una temática de diferencia religiosa central que da paso al encuentro de puntos de interés de carácter histórico-social, a través del estudio sistematizado de la función que cumple el obstáculo en cada una de las piezas, se pueden observar, por un lado, aspectos relacionados directamente con la estructura dramática, tales como la tensión y el interés que genera la obra en el lector o espectador, y por otro, una evolución de la estructura, debido a que en las comedias de este grupo existe la repetitividad requerida para la aplicación de los modelos actanciales con la obtención de mejores resultados.

4. Las comedias de musulmanes y cristianos

Las comedias de este grupo eran de las más apreciadas por el público de Lope porque en ellas se realzaba la grandeza del pasado para confirmar la del presente. La mayor parte de estas piezas eran consideradas como comedias "de cuerpo", es decir, en ellas se mostraba la magnificencia del teatro y su maquinaria que cada vez presentaba una novedad más sorprendente. Al respecto, J. Oleza comenta lo siguiente:

Sabemos, por los contemporáneos (Suárez de Figueroa, Boyl...) que los gustos populares iban más hacia las comedias religiosas y los dramas "de cuerpo", mientras que las comedias de ingenio se correspondían mejor con los gustos de un público "de sala" (1986 : 254)

Además de contar con la presencia de personajes musulmanes que generalmente encarnaban al antihéroe y que probablemente generaban un atractivo natural en la audiencia, estas piezas se caracterizan por un contenido temático de gran acción que se desarrolla a lo largo de toda la trama. Es lógico suponer que cuando estas comedias se representaban en los corrales, desde el momento en que el musulmán hacía su ingreso en escena, el público identificaba al antagonista de inmediato y se hacía partícipe de la problemática del héroe cristiano, despertando y avivándose al mismo tiempo el sentimiento de orgullo nacional de los espectadores. Como T. Case hace notar:

It does seem evident, and here we make a bold assumption, that Lope wrote most of his *comedias* for an audience that shared his same social and political outlook. If this is so, then his plays, as well as his other writings, reflect the attitudes of the Spanish court of that time. (1993 : 1)

La figura del musulmán en la escena no es nada nueva en el teatro del Siglo de Oro. Una mirada a los predecesores de Lope nos recuerda que la presencia del musulmán ya era utilizada en todos los géneros de la literatura española, entre los que se incluye el arte escénico. En efecto, la explotación de la figura del moro no es un aspecto únicamente propio de Lope, aunque sí fuera él quien más y con mayor éxito representara a este personaje en las comedias, entre todos los dramaturgos del siglo XVII. Así, por ejemplo, María Soledad Carrasco Urgoiti afirma que “fue Lope de Vega quien cultivó con más asiduidad la comedia de moros y cristianos” (1989 : 80). La concepción del musulmán que Lope lleva a las tablas es heredada de la imagen que se representara a lo largo del siglo XVI, es decir, un personaje que, para la sociedad española de aquella época, estaba asociado con el paganismo, la violencia, la permisividad, la poligamia y la nigromancia, entre otros vicios. Como bien señala Juan Carlos Garrot Zambrana, el musulmán, tanto en las obras del siglo XVI como en las comedias de Lope era de tres clases: “el interior, el morisco, mudéjar bautizado, pero aferrado a sus antiguos usos y creencias con escasas excepciones; el del norte de África, el moro. Por último, el lejano, el turco.” (2006 : 293) Estos tres tipos de personajes convergen en uno solo por la fe que profesan como enemigo absoluto del cristiano debido a las “tensas relaciones que la Cristiandad y el Islam” habían mantenido desde el nacimiento del último (2006 : 294).

Los tres tipos de musulmanes aparecen en las comedias de Lope indistintamente. En general, las descripciones de un personaje turco u otomano se confunden con la de un africano o con un morisco. Sus acciones, igualmente tienden a estar guiadas por los mismos principios, los cuales están siempre

ligados a la otredad religiosa. Esta claro que el enemigo de la fe cristiana, sin importar su origen territorial o su nivel social, quedaba sujeto a un denominador común ante los ojos del espectador de Lope.

Sin embargo, el musulmán no es solamente pintado como un hombre malo. Existe una doble visión sobre él: por una parte es el enemigo declarado de la fe cristiana, por otra la figura del moro es idealizada especialmente en las obras de frontera. Al respecto, T. Case, que coincide en el hecho de que el enemigo musulmán, “– Arab, Moor, Turk, Persian, Morisco – is always the Other, the enemy of the Christian, and therefore evil in his beliefs”, advierte, por otra parte, que:

Lope's perception and portrayal of Muslims as a group in his comedias, however, does not mean that he did not characterize certain Muslims with compassion and sympathy. (1993 : 3)

El investigador, que parte del estudio de setenta comedias de base en las que encuentra la presencia de un personaje musulmán, diferencia en su obra cuatro grupos de comedias. El primero agrupa piezas en las que la admiración y el respeto por el noble moro es notable³³. En estas comedias (entre las que se hallan las de los abencerrajes como *El remedio en la desdicha*, por ejemplo), el galán moro es un aristócrata que demuestra poseer virtudes similares a las de los cristianos nobles.

³³ La clasificación de Thomas Case consiste en cuatro grupos de comedias de musulmanes y cristianos. Por una parte, está el grupo de las comedias *Roland-Carolingias* en las que el moro es un « adversario amigable », por otra, las comedias de moros de los Dramas históricos de la Reconquista, las de los turcos del Mediterráneo y, finalmente, aquellas en las que se trata la cuestión de los moriscos dentro de la sociedad de Lope. En estos tres grupos el moro es un « verdadero adversario » para el cristiano.

La admiración por la exótica cultura musulmana que se desarrolla en las ciudades andaluzas se puede constatar durante y después de la Edad Media, particularmente, a lo largo de los siglos XV y XVI, y no solo en las letras españolas. Esto se debe a que muchos europeos sentían una gran tentación de reflejar la vida de la corte musulmana en Granada y las ciudades andaluzas, realzadas por un aura de magia en torno a la figura del musulmán. La atracción por lo exótico dentro del mismo territorio era, sin duda alguna, muy evidente.

Así el moro de Granada entra en la temática literaria española como el representante de una civilización brillante y refinada, pero decadente, que los cristianos admiran en sus aspectos externos sin dejar por eso de combatirla ni de creer firmemente en la superioridad de la propia fe. En tal exotismo español, el moro aparece siempre al lado del cristiano, y ambos pisan el terreno común de la vida caballeresca, con sus dos ideales de heroísmo y amor cortés patente ya el primero y sugerido el segundo en este primer brote del género morisco. (Carrasco Urgoiti, 1989 : 41 – 42).

Las primeras obras de Lope son precisamente piezas que giran en torno a los temas narrados en los romanceros. Historias en las que convergen los moros violentos y apasionados, nobles y vengadores. Lope no hace más que reelaborar las historias, a veces retaceadas del romancero, aumentando temas de su propia creación. En efecto, “Lope dramatiza y entreteje en la acción fragmentos de romances fronterizos, y presenta un cuadro de la corte de Granada en que resaltan la galantería y las rivalidades por celos y envidias de los nobles moros.” (1989 : 81) Así tenemos que en la primera etapa de su creación, destacan piezas como *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, *El cerco de Santa Fe*, *El Remedio en la desdicha* y *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Al respecto, Carrasco Urgoiti indica que muchas de las comedias pertenecientes a este grupo pudieron haber sido más que las que actualmente se conocen:

Lope de Vega escribió en su juventud varias otras comedias, hoy perdidas, de tema fronterizo o morisco. La primera lista del *Peregrino* (1603) cita *Sarracinos y Aliatares*, *La toma de Alora*, *La prisión de Muza*, *Muza furioso*, *Zegríes y Abencerrajes* y *Abindarráez y Narváez*. Estas últimas pudieron ser las primeras redacciones de *La envidia de la nobleza* y *El remedio en la desdicha*, respectivamente, y los títulos de las dos referentes a Muza parecen aludir a una discordia de tipo galante y cortesano narrada en el capítulo cuarto de las *Guerras civiles*. (1989 : 81)

Más adelante, dentro de la creación de Lope, la temática de la frontera se amplía para alcanzar diferentes historias del resto del acervo y del territorio nacional, las cuales no siempre tenían que ver con el típico moro de la frontera andaluza. Finalmente el dramaturgo extiende el horizonte conduciéndonos a lugares tan lejanos como Argel, Constantinopla o reinos fantásticos en tierras de nombres extraños. Una vez más vemos una obvia convergencia de caracteres; el enemigo que antes estaba delimitado a la frontera clásica, dentro de la Península, cobra ahora espacio, pero en el fondo, no es más que otro musulmán, natural enemigo de los cristianos.

En este sentido, a lo largo del presente estudio se utilizan indistintamente las denominaciones tanto de musulmán como de moro (término empleado clásicamente por la crítica) cuando se mencione al antihéroe de cualquiera de las comedias.

4.1. Corpus de las comedias de musulmanes y cristianos

Las comedias de Lope que contienen personajes musulmanes son numerosas, por lo que para realizar este estudio fue conveniente delimitar el

campo de acción³⁴. Para ello, partimos de las listas de “comedias de musulmanes y cristianos” elaboradas por David Castillejo (1984 : 41), y elegimos solamente las comedias consideradas auténticas por Morley y Bruerton. Dejamos de lado aquellas cuya autoría es considerada dudosa, a la excepción de *Los cautivos de Argel* que incluimos entre las obras del corpus, dado que posteriormente a la publicación de *La cronología de las comedias*, se ha probado que se trata, en efecto, de una obra auténtica de Lope.

Asimismo, cabe mencionar que nos dedicamos por entero al estudio de piezas en las que existe necesariamente un enfrentamiento cristiano musulmán. Por tanto, no fueron consideradas para la investigación comedias en las que aparecen solamente musulmanes, como es el caso de *El hijo de Reduán*.³⁵ Tampoco se han tomado en cuenta aquellas donde la participación del personaje musulmán resulta insuficiente o insustancial, como sucede en la comedia *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*.

Siguiendo el orden cronológico propuesto por los investigadores Morley y Bruerton, y bajo las consideraciones generales antes expuestas, las obras seleccionadas para la primera etapa del estudio son las que aparecen en la tabla que se presenta a continuación:

³⁴ Por ejemplo, Thomas Case se decide por setenta y dos piezas “in which Muslims play a speaking role.” El investigador menciona el trabajo de Morley y Tyler, quienes en *Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega* elaboran una lista de moros, moriscos y turcos. En palabras de Case, “Their listing of casts includes not only Islamic characters who have an acting speaking role in the plays, but also non-speaking characters and characters only referred to.” (1993 : 9)

³⁵ Según María Soledad Carrasco, esta comedia sería el único caso de este tipo.

Tabla #1

Comedias de musulmanes y cristianos de Lope de Vega³⁶

No.	Título de la comedia	Posible año de aparición
1	Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe	1579-83?
26	El Grao de Valencia	1588-95/89?90?
33	Jorge Toledano	1595-97
40	El remedio en la desdicha	16 de octubre, 1596
42	El cerco de Santa Fe	1596-98
49	Viuda, casada y doncella	22 de octubre, 1597
51	El alcaide de Madrid	Representada en 1599
52	El Argel fingido	1599
81	El sol parado	1596-1603
92	El mayorazgo dudoso	1598-1603
96	La Santa Liga	1598-1603/98-00?
99	La divina vencedora	1599-1603
100	Los esclavos libres	1599-1603
106	El negro del mejor amo	1599-1603
108	El postrer godo de España	1599-1603/99-00?
110	El tirano castigado	17 de julio, 1599
111	Tres diamantes	1599-1603
117	Pedro Carbonero, el cordobés valeroso	26 de agosto, 1603
123	La nueva victoria del marqués de Santa Cruz	1604
147	El hidalgo Bencerraje	1599-1608
160	La octava maravilla	1609
175	El rey sin reino	1597-1612
191	El Hamete de Toledo	1608-12 / 1610?
193	Lo que hay de fiar del mundo	1608-12 / 1610?
195	Las famosas asturianas	1610-12 / 1612?
198	El bastardo Mudarra	27 de abril, 1612
214	La doncella Teodor	1610-15 / 1610-12?
234	Virtud, pobreza y mujer	1612-1615
253	La envidia en la nobleza	1613-1618
302	La vida de San Pedro Nolasco	1629
-- ³⁷	Los cautivos de Argel	1598?

³⁶

No. Número de comedia según las tablas de Morley – Bruerton

³⁷Esta obra no ha sido numerada, pero probablemente es posterior a *El Argel fingido* y anterior a *El mayorazgo dudoso*.

4.2. Subgrupos de las comedias de musulmanes y cristianos

Dentro del grupo de comedias de musulmanes y cristianos de Lope de Vega se pueden distinguir dos tipos de obras muy diferentes, no sólo por los temas que en ellas se desarrollan, sino también por los esquemas actanciales que presentan con respecto a la acción dramática, especialmente en las primeras etapas de la producción de Lope. Los dos subgrupos son los siguientes:

- 1.- Comedias de cautiverio
- 2.- Enfrentamientos peninsulares

Esta clasificación coincide con la diferencia que J. Oleza propone entre dramas y comedias (1986: 252). Para justificar la diferencia que existe entre ellas, el investigador hace notar que:

En términos modernos podríamos diferenciar, de un lado las comedias (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas), del otro los dramas (de tema caballeresco o histórico-legendario) [...] El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, [...] El drama es, en resumen, un espectáculo de gran aparato pero inequívocamente populista [...] A la comedia, por el contrario, se le confía una misión esencialmente lúdica. La comedia es el terreno del juego [...] La comedia se abre al azar, [...] a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo [...]. El Drama está obligado a transmitir el dogma, y no puede jugar a sembrar la confusión. La comedia, por el contrario, se instala en la ambigüedad y el amoralismo, y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia. (1986 : 254)

Las piezas de cautiverio forman parte de las comedias debido al carácter lúdico que poseen. El hecho de que se desarrollen en países y pueblos exóticos, muy distantes de los espacios conocidos por los espectadores españoles de

Lope, así como la serie de enredos que se originan a lo largo de la trama, dan rienda a la diversión sin que en ella exista necesariamente un objetivo moralizador. En cambio, las obras peninsulares forman parte de lo que Oleza denomina Dramas porque que en ellas encontramos todos los elementos mencionados por el investigador que caracterizan al subgrupo de los dramas de hechos famosos (1986 : 255).

Las comedias de cautiverio se refieren a temas fantásticos que se desarrollan en tierras lejanas. En estas obras Lope transporta al espectador hacia ambientes ficticios y fantásticos, alejados de la realidad de la península. Es decir, los temas toman más distancia con respecto al medio propio del típico espectador español, porque no solamente la acción incursiona en espacios ajenos, sino que también se presentan personajes de nombres raros, con modos de vida extraños, salidos todos de la imaginación del dramaturgo. Estas piezas por lo general no tocan ningún hecho histórico concreto o conocido por la audiencia de Lope, sino que son producto de la creatividad del autor, que para escribirlas se inspira del hecho, bastante conocido en los tiempos de Lope, de que cualquiera estaba sujeto al peligro del cautiverio, especialmente en las costas españolas de Levante. Las comedias de este grupo a veces se inician en países lejanos, como por ejemplo Argel, Constantinopla u otra ciudad musulmana³⁸. En otras ocasiones, después de que la aventura se inicia en la península, la acción se traslada a lugares exóticos alejados de la patria. En estas comedias generalmente un cristiano ha sido hecho cautivo, secuestrado en la

³⁸ A este subgrupo pertenecen las piezas que Oleza considera como comedias urbanas. (1986 : 269).

península y llevado al palacio del rey moro, en medio de una serie de circunstancias confusas; o simplemente, al iniciarse la comedia, un hombre se encuentra viviendo en cautiverio, en tierras extrañas, de nombres exóticos y se viste como moro, pero tiene origen cristiano. Observando desde la perspectiva de Lope o de cualquiera de sus contemporáneos, el esquema principal de la obra se constituye en la hazaña que realiza el cristiano en búsqueda del objeto de su deseo que, en estos casos, consiste en su propia libertad o la de una dama que ha sido secuestrada y está en manos de los musulmanes. En este tipo de obras, es más fácil determinar los puntos cumbres o de mayor interés gracias al veloz ritmo con el que transcurren los hechos. Por otra parte, los moros son los únicos posibles oponentes del modelo actancial; por tanto, cualquier otro argumento que se presenta en la comedia pasa a ser el tema secundario automáticamente, así se trate del romance entre dos cristianos.

Las comedias peninsulares, a diferencia de las de cautiverio, se desarrollan evidentemente en la península ibérica y tratan sobre el enfrentamiento bélico entre los ejércitos cristiano y musulmán. Estas comedias histórico-legendarias pretenden recordar al espectador un incidente de la historia nacional y es por esa razón que J. Oleza las clasifica como dramas de hechos famosos. Generalmente narran los triunfos de la Reconquista, aunque muchas veces se trate de pequeños y aislados actos de valor, basados en el romancero o bien en algunas de las leyendas e historias de la España medieval. Asimismo, los personajes principales están siempre inspirados en los héroes del acervo y la historia nacional. En estas comedias Lope transporta al espectador al pasado. A una época en la que la seguridad y unidad de la nación cristiana

española estaba en constante peligro, dentro de su propio territorio. Es decir, en estas piezas, si bien los hechos y personajes son también fruto de la imaginación del dramaturgo, se apoyan en una referencia histórica. Como ya se ha mencionado, este grupo de comedias se caracteriza porque en general contiene un ingrediente religioso que juega un papel fundamental dentro de la trama. Los héroes son sujetos seguros de su propio triunfo, sin embargo, casi siempre terminan por reafirmarlo con el apoyo de una serie de factores sobrenaturales y milagrosos; por tanto, la técnica teatral para la representación de estas obras requiere de un espectáculo de gran aparato.

En estas comedias se presentan personajes que existieron en la realidad, como por ejemplo, la Reina Isabel la Católica o el Rey Fernando. Otros son ficticios pero desempeñan un papel importante a la hora de ofrecer soluciones a los conflictos de la Patria. La mayor parte de estos últimos son jóvenes que viven un romance, y que toman un rol decisivo en las acciones ligadas a la historia. El argumento que se refiere a las hazañas de estos héroes insertados en la realidad histórica siempre tiende a acaparar la mayor parte de la acción dramática, aunque la comedia lleve un título que apunte principalmente al gran logro histórico.

En el momento de producirlas y representarlas, estas piezas eran fácilmente auspiciadas, debido a que muchos nobles y hombres poderosos de la época de Lope estaban dispuestos a pagar por ellas con el objeto de reivindicar a sus antepasados y rememorar los nombres de las casas nobles de España. Por este motivo, en la mayoría de estas piezas se extienden largos monólogos con

alabanzas a los hechos gloriosos de ciertos personajes, con la enumeración y despliegue de los linajes más conocidos en la época del dramaturgo. Este aspecto, ciertamente, provocaba que la obra perdiera velocidad de acción y ritmo. Por otra parte, en algunas de las obras de este grupo, Lope reivindica la memoria de varios personajes que injustamente fueron u olvidados o menospreciados por la historia. Tal es el caso, por ejemplo, de la Cava en *El postrer godo de España* o del moro Mudarra en *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*.

Dentro de este subgrupo existe una distinción. Algunas piezas, son consideradas como comedias moriscas, es decir, pertenecen al “subgénero morisco” relacionado con la frontera de Granada. Estas son comedias que tienen su origen en el romancero y que Lope las practica “con corte más novelesco que histórico”³⁹. Por ejemplo: *Los hechos de Garcilaso*, *El remedio en la desdicha*, *El cerco de Santa Fe*. Por otra parte, quedan las piezas que son consideradas como comedias de moros y cristianos, pero no moriscas, tal es el caso de *El alcaide de Madrid*.

A través del comportamiento que los personajes musulmanes presentan en este grupo de comedias es posible aprender mucho sobre la ideología del autor y sobre el pensamiento de sus contemporáneos. Por ejemplo, de los conflictos representados se deduce que los moros por lo general son mentirosos, apasionados, agresivos, carnales e inconstantes. No obstante, los musulmanes

³⁹ En su clasificación, Oleza considera que estas comedias pertenecen al grupo de dramas de hechos famosos. (1986 : 256)

no siempre se constituyen en los antihéroes de las comedias. Existe un grupo de hombres buenos y nobles que son los abencerrajes y que pueden incluso desarrollar un firme lazo de amistad con los cristianos. En efecto, se puede constatar que en la opinión de Lope los abencerrajes son mejores que los cegríes⁴⁰ (o zegríes) en todo sentido; tienen sentimientos y actitudes nobles. Además de comportarse como excelentes amigos de los cristianos, generalmente, hacia el final de la comedia deciden abrazar la fe cristiana. Esta preferencia por los abencerrajes es una herencia de las narraciones del romancero popular, por lo que la aparición de estos personajes es más frecuente en la primera etapa de la producción del dramaturgo, cuando escribe un mayor número de temas que se desarrollan en la frontera andaluza.

Por otra parte, los reyes moros, en todas las comedias – tanto de cautiverio como peninsulares – siempre demuestran ser personajes malvados, de bajos instintos e, incluso, de muy poca inteligencia, por lo que muchas veces son superados por sus propios vasallos, creyendo mentiras y consecuentemente cayendo en trampas. Esta imagen no es una creación de Lope; ya en el romancero la figura del rey aparece no solo disminuida de virtudes humanas, sino que posee características extremadamente contrapuestas a las de todo caballero cristiano:

⁴⁰ Los abencerrajes y los cegríes eran los miembros de dos familias o linajes granadinos antagónicos. En *Las guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita (Primera parte: 1595), obra que Lope debió conocer bastante bien- se identifican 32 familias granadinas entre las cuales sobresalen los almoradíes y los abencerrajes (o bencerrages) de origen marroquí, los cegríes de Fez y otros. En la obra se cuenta la traición que los cegríes (movidos por la envidia) hicieron a los abencerrajes, quienes se caracterizaban por ser valientes caballeros. Los abencerrajes pertenecen a una tradición literaria muy popular. Por ejemplo, ya en 1562, intercalada en *La Diana* de Montemayor, se publica *El Abencerraje*, a partir de un romance muy popular, que también retoma Lope en *El remedio en la desdicha*.

Los reyes moros del romancero fronterizo no se hallan desprovistos de crueldad y alevosía; vemos que castigan con la muerte al mensajero que trae malas nuevas, al adalid derrotado o al alcalde que pierde sin culpa una fortaleza, y sacrifican sin razón a los abencerrajes "que eran la flor de Granada". En tales casos, las víctimas son, sin embargo, moros también, y por ellos vibra con estremecida compasión la lira del juglar castellano. (Carrasco Urgoiti, 1989 : 41)

De manera paralela y opuesta a la creación del personaje musulmán, se puede apreciar la del héroe cristiano. Los cristianos de las comedias de Lope son hombres íntegros que se guían por la fe y por los valores morales del catolicismo. Asimismo, sin que se trate de obras religiosas, los símbolos de la religión y de la cultura hispana peninsular son fuertemente realzados y adorados. Los cristianos, contrariamente a lo que sucede con los moros, son hombres que no se dejan vencer por deseos carnales, los cuales reflejan más bien una debilidad de los musulmanes.

Los cristianos intervienen en amoríos, fiestas y zambras, y con frecuencia protegen a un moro injustamente perseguido por su rey o víctima de la envidia de algún rival; pero, en general, al castellano le preocupan la guerra y la honra más que el amor. Como ha observado Montesinos, no se equipara al moro y al cristiano, y la superioridad de éste queda subrayada, con poca sutileza las más veces (Carrasco Urgoiti, 1989 : 83).

A causa de las debilidades de la carne los moros caen en trampas planificadas por mujeres deshonestas de origen musulmán. Con respecto a este mismo punto, es evidente que los personajes femeninos de las comedias de este grupo poseen características totalmente extremas. Por una parte, las damas cristianas gozan de todas las virtudes más apreciadas en la mujer de la tradicional España de Lope. Por otra parte, las moras se revelan tremendamente audaces y deshonestas. Están llenas de malicia y, por sobre todo, las domina la

lujuria. Para poder cumplir un capricho, las moras son capaces de crear los enredos más complicados dirigidos casi siempre a los cristianos, pero, en los cuales son atrapados principalmente los mismos moros.

A todas las virtudes del héroe cristiano, también se puede añadir su gran valor como soldado, experto en todo tipo de actividad militar, pues se desenvuelve perfecta y hasta magníficamente con la espada. Además, su destreza en el manejo de las armas va de la mano con la gran habilidad para la poesía. En efecto, el poder de la palabra resulta muchas veces mayor que el de la fuerza física para vencer al enemigo y lograr un objetivo. En suma, a través de la contraposición de todas estas características, se puede afirmar que todas las comedias de este grupo se constituyen en una suerte de parábolas del bien y del mal; pero, entre los dos subgrupos, el drama histórico es el más didáctico, ya que éste se articula acentuadamente en torno a una marcada voluntad de impacto ideológico sobre el espectador.

Las comedias de enfrentamientos peninsulares presentan normalmente dos esquemas que se desarrollan entrelazados y paralelos. El principal consiste en el conflicto político en cuestión, basado en algún hecho histórico y el segundo en un triángulo amoroso, ya sea de moros o de cristianos. A veces, estas comedias ofrecen dificultad en el momento de decidir cuál de los dos argumentos es el que conforma el esquema principal, debido a que el asunto amoroso, que es un tema aparentemente trivial pasa a ocupar la mayor parte de la comedia y, por tanto, cobra la mayor parte del interés del lector o del espectador. Asimismo, se puede observar que, generalmente, el modelo que

resume el triángulo amoroso entre dos cristianos (españoles) y una sola dama, también cristiana (y generalmente de noble origen) será el que logre resolverse, mientras que el otro, en el que un cristiano pretende a una mora o en el que se trata un romance entre dos moros, o no se resolverá completamente o bien concluirá con la conversión de los personajes al cristianismo. En otras ocasiones, los dos argumentos son las aventuras de dos o más cristianos que transcurren paralelas a las de dos o más moros y que convergen sobre la base de un conflicto histórico. En estas piezas, ambos argumentos comparten importancia, pero se da la preferencia a los cristianos. Un buen ejemplo de este caso es la comedia *El remedio en la desdicha*. En las últimas obras del grupo, en cambio, existe un solo argumento principal al que se unen casi todas las acciones. Es decir, todo se desarrolla en función de la problemática del héroe, por lo que se presenta también un solo triángulo amoroso. Esto sucede, por ejemplo en *La doncella Teodor* o *La envidia en la nobleza*.

Algunas obras salen de los esquemas indicados y presentan una ligera variación. Así sucede en *El Argel fingido* que, si bien no es una comedia donde existen moros “de verdad”, proporciona una idea de lo que los cristianos consideraban como actitudes propias de “los otros”. En esta interesante pieza, los personajes crean una ciudad musulmana falsa y se disfrazan y actúan como moros, recreando una imagen desde el punto de vista cristiano en la que se destacan y remarcan, a propósito, aquellas características especialmente negativas que los cristianos critican en sus adversarios. Otras, en cambio, son obras totalmente ficticias en las que se crean personajes de comportamientos contemporáneos. En algunos casos se hace mención a hechos actuales (con

respecto a la época en que vive Lope), como por ejemplo las bodas reales, detalles conocidos de alguna ciudad, etc., pero una mayor parte de la pieza se desarrolla en torno a situaciones inverosímiles.

Finalmente, existen muchas comedias que si bien cuentan con la participación de musulmanes, su participación es muy breve o poco importante para el conjunto de la pieza. Asimismo, hay alguna obra que se desarrolla en torno a la vida de los moros solamente, sin la participación de los cristianos, tal es el caso de *El hijo de Reduán*. Estas comedias, como se ha mencionado anteriormente, han sido dejadas de lado en el presente estudio porque en ninguna de ellas se cuenta con el enfrentamiento deseado para llevar a cabo la investigación.

4.3. Dramatización de las fuentes históricas

Particularmente, en el grupo de comedias de musulmanes y cristianos, existe un proceso de teatralización de la historia, el cual supone una manipulación o adecuación de la narración cronística, con el fin de que ésta sea apropiada para la producción escénica. En efecto, la adaptación del material histórico en las comedias de Lope suponía necesariamente una transformación o reelaboración dramática. Por ejemplo, George Peale comenta que:

Lope [...] tomaba del folklore canciones concretas, modelos o versos sobre los que escribió su propia creación. No siempre empleaba

las mismas letras tradicionales, sino que las remozaba y dignificaba con detalles y motivos de su propia cosecha (1999 : 119).

Es evidente que al llevar las narraciones a las tablas, además de escribirlas en verso, en vez de la prosa original, el dramaturgo debía decidir cómo enfocar el aspecto histórico, es decir, tomar decisiones sobre diferentes aspectos de la dramaturgia, qué partes se relataban, cuáles se mostraban en la escena o qué personaje tomaba la palabra para presentar el asunto, etc. Todo esto era de vital importancia en el proceso de adaptación. Como los casos de temas históricos eran muy conocidos por el público, éste esperaba ver de qué modo se resolvían las conflictivas situaciones de las cuales tenía referencias, muchas veces basadas en la transmisión oral y, probablemente, estaba atento a los detalles de la sorpresa envuelta en el hecho. En otras ocasiones los temas de las comedias resultaban novedosos y el espectador asistía al espectáculo movido por el simple deseo de disfrutar de la pieza y su variedad, sin ninguna idea previa sobre lo que podría suceder con los personajes o la trama. En dichas ocasiones todo era nuevo y sorprendente, aunque a veces la historia pareciera increíble.

En suma, en ambos casos había que mantener una tensión e interés constantes. Pero, como se puede ver, en la representación de temas históricos, en los que representaban las vidas y hazañas de personajes generalmente conocidos, el desafío era mayor para el dramaturgo. En este tipo de piezas, además del deleite que podía producirse con la variedad de escenas cómicas y sorprendentes, que muchas veces no dirigían a ninguna parte, la habilidad de Lope se ponía a prueba a través de una atrayente presentación y concatenación

de los sucesos tratados y una buena técnica dramática para llevar al tablado dichos temas históricos, con los cuales se trataba de recordar al público la gloriosa historia nacional, realzando el orgullo del auditorio español.

En la introducción del obstáculo dentro de la trama existen, por lo tanto, dos aspectos que deben ser tomados en cuenta y estudiados con mucho detalle. Por una parte un factor sorpresa, es decir, cómo y de qué manera se presenta el obstáculo ante el héroe y, por otra, la intención del autor, el cual debía dejar bien claro el peligro que representaba la presencia del enemigo, cualquiera que fuera su variedad (moro, morisco o turco), otorgando una buena justificación para su eliminación. Este hecho también realzaba el orgullo nacional, pues, se recordaba el triunfo de los antepasados.

Diferente era el caso de las comedias en las que se presentaban problemáticas contemporáneas a la época del dramaturgo. Lope todavía convivía con los moriscos, quienes durante las últimas décadas del siglo XVI y la primera del XVII, sufrieron grandes dificultades⁴¹ que culminaron con los edictos de expulsión. En consecuencia, a la hora de escribir sus comedias Lope debía poner mucha atención a su escritura porque, aunque la gran mayoría de su público parecía pensar como él, probablemente no todos los espectadores eran partidarios de la tendencia que desembocaría en la decisión real de expulsión. Así, por ejemplo, Marcelin Defourneaux comenta que:

⁴¹ Uno de los problemas mayores durante este período es la rebelión de las Alpujarras.

Cette rigueur extraordinaire, qui enlevait au roi quantité de bons et actifs sujets, a causé divers discours et opinions. Les uns déplorant la cruauté démesurée qui privait tout un peuple de son pays natal, les autres exaltant une action qui non seulement témoignait de la piété du Roi Catholique, mais rejetait de son royaume de faux-chrétiens qui, se souvenant de leurs ancêtres avaient été pendant plusieurs siècles les maîtres d'Espagne, entretenaient de continuelles intelligences avec les Africains, les Turcs et autres ennemis de cette monarchie. (1966 : 15)

En efecto, hacia fines del siglo XVI, había una clara intención de deshacerse de los moriscos, que no llegó a concretizarse hasta 1609, durante el reinado de Felipe III. Antonio Feros comenta que:

Aunque no se sabe por qué Felipe II no aceptó o no ordenó la ejecución de las propuestas de sus consejeros más cercanos, a partir de esta fecha [1582] son mayoría los que veían la expulsión, cuando no la esclavitud o el asesinato, de la mayoría de los moriscos como la única solución posible, a pesar, insistimos, de la existencia de personas que seguían defendiendo que, como cristianos, la única alternativa era buscar la conversión, no la aniquilación, de los moriscos. (2002 : 363)

Como puede verse, la llamada "solución final" de 1609 no fue fácil de tomar y era algo que tal vez se hubiera podido evitar. Sin embargo, existían muchos factores en juego relacionados con la política europea ejercida por el Duque de Lerma. Al respecto, Feros opina que "la decisión de expulsar a los moriscos tuvo más que ver con la coyuntura política creada por la firma de la tregua con Holanda⁴²" (2002 : 356). En cuanto a los pormenores de la expulsión, González Palencia apunta lo siguiente:

Felipe III, alentado por Lerma y el beato Juan de Ribera [arzobispo de Valencia], dio el decreto en 1609. Principió por los de Valencia: en 22 de septiembre se publicó la orden, con tres días de plazo para presentarse en

⁴² En su obra, Feros analiza ampliamente el contexto social, cultural y político de la época de Felipe III, que reina bajo la influencia del Duque de Lerma. Este período coincide con la época de mayor producción de Lope de Vega y de muchos otros grandes hombres de letras del Siglo de Oro.

Valencia, Alicante, Denia, Vinaroz y Alfaques, puertos de embarque para Berbería [...] la expulsión de los de Castilla, la Mancha y Extremadura (28 diciembre 1609) fue algo más benigna; luego siguió el éxodo de los de Andalucía y Aragón (1610), Cataluña (1611) y Murcia (1614) (1945 : 121 – 122).

Al salir los moriscos de España, se termina de cerrar el capítulo final de una larga ocupación. Consecuentemente, el número de comedias de musulmanes y cristianos que Lope escribe decae notablemente hasta desaparecer por completo con *La vida de San Pedro Nolasco*⁴³, compuesta en 1629. Sin embargo, el periodo anterior a la expulsión, tal vez avivado por la situación socio política que se desarrollaba en España, se escriben muchas piezas del grupo.

Si observamos la datación aproximada de las comedias elegidas para este estudio, notamos que hacia 1609, cuando se decreta la expulsión de los moriscos de España, Lope ya había escrito unas veintitrés de las mismas. Esta cifra equivale a más de dos tercios del total de las piezas de musulmanes y cristianos. Si se toma en cuenta que para ese mismo año ya hubiera escrito alrededor de ciento ochenta comedias⁴⁴ de temas diversos, las comedias de musulmanes constituyen un notable porcentaje del repertorio de las dos primeras décadas de la labor de Lope como dramaturgo. Por el contrario, posteriormente al edicto de expulsión, solo existen nueve en las que el tema es de importancia. Desde luego, las piezas restantes representan un ínfimo porcentaje de la totalidad.

⁴³ Pieza en la que se destaca principalmente un tema típico de la "Comedia de santos," por lo que siempre ha sido clasificada como tal.

⁴⁴ Las comparaciones aquí expuestas se basan en los datos ofrecidos por las investigaciones de Morley y Bruerton. Las mismas son aproximadas y solo nos sirven con fines de orientación. Recordemos que en la lista de "Títulos de las comedias de Lope de Vega Carpio", en *El peregrino en su patria* (1604), el propio Lope incluyó 219 títulos.

Son muchas las preguntas que se podrían plantear en el momento de investigar la interacción de los personajes de las dos diferentes culturas, tomando en cuenta lo que María Grazia Profeti llama “los reajustes del material diegético” y “las eventuales influencias retóricas de las fuentes históricas” (1999 : 10) y, en efecto, como la investigadora señala, “sería sobre todo interesante establecer si Lope procede aplicando unas mismas técnicas, o si su actitud cambia de comedia a comedia y de fuente a fuente” (1999 : 11). Pero este sería tema de nuevos estudios críticos. Para los fines de la presente tesis lo que nos interesa es ver las obras desde otro punto de vista: desde la concepción de una pieza teatral como una unidad en la que un determinado Sujeto de la acción, que es el cristiano español, se ve enfrentado a un oponente que obstaculiza el camino que le permite llegar al Objeto de su deseo. Esto se puede ver si orientamos la investigación, como Thomas Case señala, partiendo de la premisa de que “As a poet and playwright, Lope placed Muslim personages in his plays with the primary intention of having them act out certain roles as part of a dramatic piece” (1993 : 3)

5. Marco teórico

Existe una línea de investigación dirigida al análisis de la estructura de una obra que nace en el siglo XX a partir de los estudios de Propp y que evoluciona en los modelos de Souriau y, posteriormente, de Greimas, para encontrar una gran utilidad en las piezas dramáticas con las modificaciones de Ubersfeld. De estos trabajos se puede colegir que la crítica ha insistido en el análisis de la acción dramática en el transcurso del siglo XX, encontrando valiosos resultados que han revolucionado la visión que se tiene de una obra. No obstante, no sucede lo mismo con las creaciones del siglo XVII donde aún no se han agotado todos los recursos de la investigación. Si se toma en cuenta que el teatro español del Siglo de Oro se caracteriza precisamente por ser un teatro de acción y no de caracteres (o en el que domina la acción sobre los caracteres), esta metodología resulta de gran utilidad para resolver algunos de los problemas que permanecen sin ser estudiados.

5. 1. El Obstáculo

De todos los aspectos de una pieza teatral que son tratados por un estudioso, como el personaje, la versificación, el tema, etc., suele olvidarse a menudo un elemento central para la formación de la intriga. Según el *Diccionario de teatro*, de Pavis, la intriga es el “conjunto de eventos que forman el nudo de la obra”. En oposición a la acción, “es la sucesión detallada de los resurgimientos de la fábula, el entrelazamiento y la sucesión de conflictos y de obstáculos y de

los medios puestos en marcha para superarlos" (1990 : 277). Un obstáculo, a su vez, es "aquello que en la acción se opone al personaje, contrarresta sus proyectos, contraría sus deseos."

El término "intriga" proviene del latín *intricare* y, como bien apunta Pavis, es el conjunto de incidentes que forman el nudo de la obra, o la combinación de circunstancias, intereses y caracteres que, en la expectativa del acontecimiento, ocasionan la incertidumbre, la curiosidad, la impaciencia, la inquietud, etc. La intriga se encuentra más próxima al término inglés *plot* que al de *story*. Como el *plot*, la intriga acentúa la causalidad de los acontecimientos, mientras que *story* (la historia) considera estos acontecimientos según su sucesión temporal.

El obstáculo es un recurso motivador de la intriga y, por tanto, el germen estructurante de una obra dramática. En el modelo actancial, el obstáculo es el oponente que impide que el Sujeto acceda al Objeto codiciado (Pavis, 1990 : 340). Si no existe un obstáculo no se produce el nudo, y sin el nudo la obra no tiene razón de ser, pues no existiría nada que pudiera provocar la curiosidad y el interés del receptor (lector o espectador). Según esta afirmación, la historia de un hombre feliz no es interesante y no tiene sentido el contarla. En la vida misma no existen hombres completamente felices, todos estamos sujetos a las dificultades. Desde esta perspectiva, el obstáculo es también un elemento conflictivo de la realidad cotidiana que debe ser estimado y tomado en cuenta a la hora de analizar el teatro, dado que éste es una representación de los hechos de la vida.

El desarrollo del obstáculo interviene tanto en la producción de una acción dramática como en la evolución de los caracteres. A este respecto, Michel Pruner apunta que:

Toute situation dramatique repose sur la nature des relations existant entre les personnages d'une pièce. Elle prend le plus souvent la forme d'un conflit, qui se caractérise par la rencontre des forces antagonistes du drame. La façon dont s'articulent, sans aucun arbitraire, les obstacles qui contrarient les désirs des personnages constitue ce qu'on appelle le noeud dramatique. (1998 : 35)

Desde este punto de vista, tanto la acción como el carácter son el centro gravitacional dinámico de la obra y la fuerza centrípeta es la fábula donde el héroe camina, enfrentando todo obstáculo, hacia la conquista del objeto de su deseo. La acción progresa dinámicamente hasta llegar a un enfrentamiento decisivo de los protagonistas con los antagonistas o con los recursos conflictivos que estos últimos utilizan. En el afán por superar la fuerza antagónica, el dramaturgo elabora los detalles de la dimensión artística de la obra, de tal manera que esta última también contribuye al movimiento de la acción dramática.

La exposición de una situación de conflicto varía de acuerdo a la obra y la pieza tendrá mayor o menor impacto sobre el lector o la audiencia, dependiendo de la índole de los impedimentos que encuentra el héroe. Si el obstáculo es insalvable, el espectador sufre con el protagonista, si éste puede ser sorteado, el público está pendiente del momento en que esto suceda. Finalmente, la

eliminación del obstáculo, que consiste en la desaparición o anulación del protagonista o de sus intenciones, significa que la pieza ha sido resuelta y lleva consigo un alivio por parte del espectador, si se ha ido identificando con el héroe protagonista. Si esto no sucede en un momento oportuno, la pieza deja de tener interés dado que en ella no existe ningún tipo de complicaciones. En consecuencia, el tiempo, el modo y la circunstancia en que se resuelva el conflicto serán de vital importancia para la obra.

5.2. Clasificación de los obstáculos

Los obstáculos que se presentan en una obra dramática pueden ser de innumerable variedad. Es posible afirmar que son tan variados como la cantidad de recursos que puede encontrar la inventiva humana en el momento de dar existencia a un antihéroe. Para un estudio sistematizado, Jacques Scherer (1983 : 63 – 72) ofrece la siguiente clasificación:

1.- Los obstáculos verdaderos

a). Exteriores

b). Interiores

2. Los falsos obstáculos.

Los obstáculos verdaderos son, como su nombre indica, factores reales que se oponen a los objetivos del protagonista. Estos pueden dividirse, a su vez, en interiores o exteriores. Son exteriores si la voluntad del héroe tropieza con la

de otro personaje, y son interiores si el problema del héroe procede de un sentimiento propio. En la comedia de moros y cristianos de Lope de Vega priman dos obstáculos verdaderos exteriores: la diferencia de religión y la pérdida de la libertad de una persona que ha sido sometida a la esclavitud. Tal es el caso del cautiverio de Crisela en *El Grao de Valencia*, la diferencia de religión entre el capitán Narváez y la mora Alara en *El remedio en la desdicha*, etc. Un obstáculo verdadero interior es, por ejemplo, la ira que siente el Rey de Dalmacia, en *El mayorazgo dudoso*, por la pérdida de su honor. Un obstáculo interior no se opone a un obstáculo exterior. En algunas ocasiones el primero es resultado del segundo o viceversa, con lo que se puede llegar a una complicación mayor en la intriga. Por ejemplo, el rey de Dalmacia, al saber que su hija ha dado a luz un niño bastardo, encierra y separa a los dos amantes, creando, a partir de un obstáculo interior (la ira por su deshonor), un obstáculo exterior que consiste en la pérdida de la libertad.

Los falsos obstáculos son aquellos en que los héroes se ven enfrentados a conflictos imaginarios. En su mayoría, se trata de malentendidos, errores, coincidencias, etc., recursos todos que el dramaturgo utiliza con el objeto de complicar la comedia y añadirle mayor interés. Por ejemplo, sucede muy a menudo que los celos de un personaje, basados en sospechas mal fundamentadas, no permiten que éste pueda ver la realidad.

En medio de la vasta variedad de obstáculos falsos, destaca el *quid pro quo*, que es cuando se toma a una persona o una cosa por otra. Este tipo de obstáculos era muy empleado en la comedia clásica y Lope es un experto en el

asunto, especialmente en el tipo de obras del presente estudio, dado que la diferencia de moros y cristianos establecida, sobre todo en el escenario, por la indumentaria que los caracteriza, brinda la oportunidad de explotar este tema. Las causas de *quid pro quo* son múltiples. Una confusión verbal, una carta que llega al destinatario equivocado o un simple malentendido, pueden ser motivos de un enredo. El personaje a veces es sorprendido con una espada y se malinterpreta la situación, pues se piensa que quiere matar a alguien, cuando esa no es la intención. La noche también es el momento ideal para que todas estas situaciones se lleven a cabo, pues brinda oscuridad para las confusiones. A veces se cree muerto a un personaje y, mientras el público o el lector conoce la verdad, los hechos se desarrollan complicándose cada vez más la fábula con este error. Al respecto Scherer comenta que:

Sur un plan supérieur, le quiproquo est un moyen d'assurer une complicité entre l'auteur et le public. Les conversations à double entente donnent au spectateur le plaisir de connaître un secret que ne partage pas le personnage à qui ces conversations s'adressent. (1986 : 81)

El crítico francés afirma esto, basado en los principios expuestos por Lope de Vega en los siguientes versos de *el Arte nuevo de hacer comedias*:

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como lo usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria.
Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él sólo entiende lo que el otro dice. (vv. 319 – 326)

Un asunto que se debe tomar en cuenta, dada su gran importancia, es el motivo por el cual se coloca un obstáculo. A veces el personaje toma una decisión basada en odios y rencores antiguos pero nunca olvidados, como por ejemplo las diferencias entre dos familias; otras veces, existe un retrato o una carta que iniciará todo el enredo. Repetidas veces, serán el poder excesivo en las manos de un monarca o la belleza e inconstancia de una mujer los elementos que desencadenen la fuerza antagónica. Finalmente, la fortuna o la fatalidad desempeñarán también un papel importante, pues muchos de los argumentos se basan en las dificultades que se le presentan al héroe debido, simplemente, a su mala suerte.

Si bien en muchos casos los obstáculos normalmente tienen origen en el azar o en la coincidencia, siempre habrá personajes que, intencionalmente, obstaculicen la vía de los héroes, creando intrigas perjudiciales. Esta es una manera de conocer la naturaleza del antihéroe y el tipo de sentimientos que lo dominan. A través de estos detalles podemos abstraer dos aspectos de gran importancia: por una parte la constatación de la posición del dramaturgo con respecto al tema que se presenta⁴⁵ y, por otra su habilidad artística en la construcción de la intriga.

⁴⁵ Al tratarse de un grupo de comedias de musulmanes y cristianos, Lope de Vega opta por la posición de su público, es decir, la de una sociedad católica comprometida.

5.3. El personaje

Sobre todo desde el surgimiento del teatro del absurdo, es mucho lo que la crítica ha escrito entorno al personaje de una obra dramática. A partir de la presentación de obras que salían de todo esquema establecido, experimentando las más remotas posibilidades, se ponen en cuestión casi todas las concepciones tradicionales, entre ellas la importancia de la caracterización de los personajes, basada en el desarrollo de caracteres prototipo. Con las nuevas reflexiones, para algunos críticos como François Rastier, “el personaje no es más que el sujeto, objeto o circunstante de las acciones y no tiene un sentido en sí mismo, sólo tiene un sentido funcional”(en Bobes, 1997 : 337). Es obvio que para Rastier el concepto de personaje es totalmente prescindible y que, en el desarrollo de la obra, la unidad principal es la acción y no quien la realiza. Para afirmar esto, el crítico francés realiza una deconstrucción de la noción de personaje en su estructura mimética y niega que éste sea un ser creado directamente de la realidad en su función dialéctica, ya que por un lado no manifiesta la ideología del autor ni del espectador y, por otro, porque en su unidad narrativa no es un elemento tan crucial como lo es la acción. Según Bobes, detrás de estas afirmaciones “están las teorías de Propp y la polémica de Lévi-Strauss sobre el valor y la importancia relativa de las funciones y de los personajes” (1997 : 337)

Según la teoría de Propp, las funciones son una abstracción de las acciones y situaciones de la historia narrada. En ella las acciones desde el punto de vista gramatical corresponden a los verbos, los cuales deben ser ejecutados

por sujetos o actuantes (actantes) que en el discurso dramático vienen a convertirse en personajes, gracias a sus rasgos, a sus reacciones y a su situación en el espacio o en el tiempo. El personaje, en cambio, es un concepto que se construye y adquiere sentido a través de las referencias que se presentan en todo el texto. El personaje se reconoce en el discurso a través de los criterios semánticos que lo delimitan y de los criterios funcionales que establecen su relación con los demás personajes. A este respecto, Bobes opina que:

El personaje se identifica directa, aunque discontinuamente, en el discurso, mientras que el actante es el resultado de un proceso de abstracción realizado por el crítico, por el teórico de la literatura, semejante al proceso de abstracción que realiza el lingüista para pasar de la realidad del uso (habla) al concepto de sistema (lengua), con la finalidad de encontrar [en] uno y otro las invariantes que les sirvan de 'objeto científico' para sus investigaciones, más allá de las contingencias que dan diversidad a las obras dramáticas, a los relatos, a los textos (1997 : 341).

5.4. La semiótica del personaje⁴⁶

Desde un punto de vista semiológico, el personaje es una unidad con sentido que cumple una función dentro de un conjunto de relaciones que se concretizan tanto en el texto como en la representación. Las funciones de valor sintáctico que posee el personaje abarcan dos campos: uno de tipo sintagmático, que explora las posibilidades del personaje de relacionarse en el discurso mediante la oposición, el sincretismo o la recurrencia, y otro de tipo funcional, que profundiza en los lazos del personaje con las diversas funciones del texto en

⁴⁶ Sobre estas cuestiones seguimos de cerca las reflexiones de Bobes (1997).

cuanto a convertirse en sujeto, objeto o circunstancia del mismo. No obstante, cabe mencionar que el drama no es únicamente un proceso de acciones, sino que puede presentarse como un proceso de conocimiento, de enfrentamiento, de tensiones, de conflicto entre el pasado y el presente o de problemas de personalidad, por lo que el personaje puede ser sujeto de todos estos tipos de procesos.

El personaje puede prescindir de su dimensión funcional, pero no de su dimensión como unidad descriptiva. En otras palabras, él es el resultado de una serie de rasgos y significados incorporados en un nombre propio. En el personaje se semantizan todos los significados y sólo puede existir como una unidad que describe y significa, sin abandonar las oposiciones de su ser y su parecer, su interior y su exterior.

5.5. El modelo actancial

Al abordar un estudio semiótico del texto dramático y la representación teatral, siempre surge una dialéctica entre la acción y el personaje. Normalmente la discusión se concentra en la búsqueda del elemento primario del discurso. Para algunos críticos, la mayor importancia la tiene el personaje, por ser el agente envuelto en la dinámica de una acción determinada; para otros, como vimos antes, la acción es la consecuencia del carácter del personaje, quien precisamente la ejecuta, haciéndola posible. Una tercera posibilidad, que resulta más acertada, propone que estos dos elementos se complementen; es decir, el

personaje es el actante que revela la relación acción/función. Entonces, es posible hablar de un modelo actancial que facilita el estudio del personaje, considerándolo un signo particular, perteneciente a un sistema total de signos que están interrelacionados. El objetivo del modelo actancial es lograr que los personajes entren en un mínimo de categorías, que abarquen todas las combinaciones posibles, para encontrar a los protagonistas de la acción de una obra.⁴⁷ Al respecto, Ubersfeld apunta que:

L'analyse actantielle, bien loin d'être rigide, apparaît, si on la dialectise un peu, un instrument utile à la lecture du théâtre. L'essentiel est de ne pas y voir une forme préétablie, une structure figée, un lit de Procuste où coucher tous les textes, mais un mode de fonctionnement infiniment diversifié. À proprement parler le modèle actantiel n'est pas une forme, il est une *syntaxe*, donc capable de générer un nombre infini de possibilités textuelles. (1996 : 49)

5.6. El actante

Desde la aparición de la semántica estructural de Greimas, la construcción de los modelos actanciales ha pasado a constituirse en la ayuda básica de las investigaciones en la estructura de una obra. Esto se debe a su fácil y vasta utilidad, resultado de la gran versatilidad de los actantes que la integran.

⁴⁷ A pesar de que Thomas Pavel ha propuesto un excelente método de análisis para el teatro (1976), el cual, tal como A. Hermenegildo señala, consiste en “un modelo de gramática que da cuenta de las estructuras narrativas” (1995: 15) y que podría ser perfectamente aplicable a este tipo de estudios, elegimos el de Algirdas J. Greimas, adaptado por Anne Ubersfeld, porque consideramos que esta metodología es la más apropiada para satisfacer los objetivos de la presente investigación. En efecto, en los modelos actanciales encontramos las bases necesarias para el aislamiento del obstáculo, pues nos permite observar su comportamiento de un modo práctico, si es aplicado regularmente a las comedias.

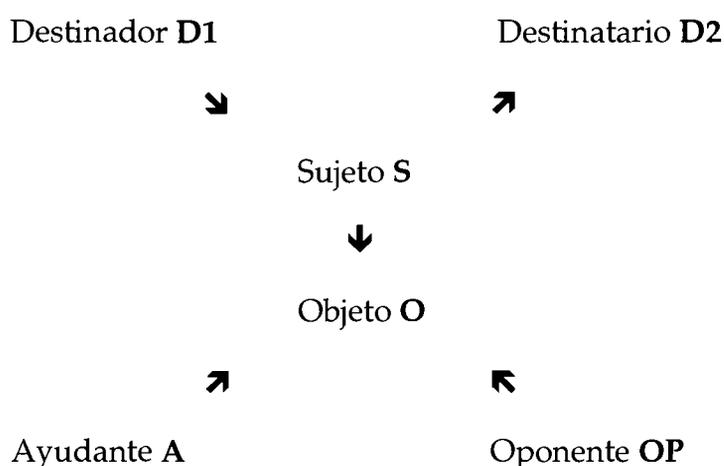
Según Anne Ubersfeld el actante es “un élément (lexicalisé ou non) qui assume dans la phrase de base du récit une fonction syntaxique”(1996 : 50). La frase del relato es la que revela la sintaxis o estructura, para nuestro caso, de la obra teatral. Un actante puede ser una abstracción, un personaje colectivo, una agrupación de personajes, o una acción presente o ausente. Ubersfeld apunta las siguientes consideraciones sobre la naturaleza de los actantes:

- a) Un actant peut être une action (la cité, Éros, Dieu, la liberté) ou un personnage collectif (les soldats d’une armée) ou bien une réunion de plusieurs personnages (ce groupe de personnages pouvant être l’opposant à un sujet et à son action)
- b) Un personnage peut assumer simultanément ou successivement des fonctions actancielles différentes.
- c) Un actant peut être scéniquement absent, et sa présence textuelle peut n’être inscrite que dans les discours d’autres sujets de l’énonciation. (1996 : 49)

El modelo actancial de Greimas se origina a partir de los análisis que Propp realiza de una serie de cuentos rusos. En sus estudios de 1928, el formalista ruso definió al relato típico como un relato de siete actantes que realizan siete grandes acciones. Estas son:

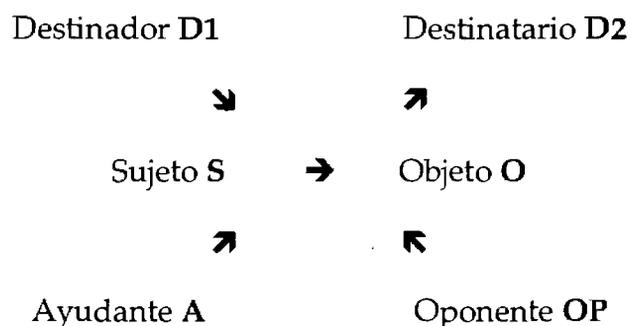
- 1. El malo: lleva a cabo la acción de maldad.
- 2. El donador: atribuye el objeto mágico y los valores.
- 3. El ayudante: auxilia al héroe.
- 4. La princesa: espera una hazaña o proeza del héroe y promete matrimonio.
- 5. El mandatario envía al héroe a cumplir una misión determinada.
- 6. El héroe realiza la acción, atravesando peripecias.
- 7. El falso héroe: usurpa por un instante el rol del verdadero héroe.

Posteriormente, Greimas, en el artículo "Actants, Acteurs, Rôles", publicado en 1973 presenta un modelo actancial basado en la estructura sintáctica de la frase, con solamente seis actantes que conforman ejes o parejas de oposición. Según Ubersfeld, "Le modèle actentiel, de Greimas, est en premier lieu, l'extrapolation de la structure syntaxique" (1996 : 50). En el modelo actancial los actantes se ubican como indica el siguiente esquema :



La figura del Destinador (D1) se plantea como un ser o una fuerza que induce al sujeto (S) a buscar o desear un objeto (O) a favor de un ser o abstracción denominado Destinatario (D2), que a veces puede ser el mismo sujeto. En la búsqueda de su deseo, el sujeto cuenta con un ayudante (A) (o Adyuvante) que lo socorre y con Oponentes (OP), que impiden la ejecución de su propósito. Para Greimas: "les actants sont conçus non plus comme opérateurs, mais comme des lieux où peuvent se situer les objets-valeurs, lieux où ils peuvent être amenés et d'où ils peuvent être retirés". (en Forastieri, 1976 : 24).

En *L'analyse du texte de théâtre*, Michel Pruner realiza una pequeña pero significativa modificación a los esquemas presentados por Ubersfeld para los modelos actanciales. Se trata de variar la posición que ocupan el Sujeto y el Objeto. Con estos cambios, el esquema que resume el modelo actancial es como se muestra a continuación:



Aunque el cambio parece insignificante, el nuevo esquema resulta muy ventajoso para el presente estudio, dado que nos permite una mejor visualización sobre el campo de acción del Oponente que obstaculiza el camino del Sujeto en su búsqueda del Objeto. Por otra parte, a diferencia del esquema de Ubersfeld, aquí el Ayudante estaría en una posición de apoyo directo al Sujeto. Pruner explica que:

Selon ce schéma, un sujet, poussé par un destinataire qui l'incite à agir, est orienté vers ce qui constitue l'objet de sa quête ou de son désir (entité ou personnage). Aidé par un adjuvant qui l'assiste dans la réalisation de son désir, [...] et se heurte à un opposant qui contrarie son projet et l'empêche de se réaliser (1998 : 29).

5.7. Los ejes actanciales

Para una mejor comprensión del modelo actancial es importante realizar un examen particular de cada uno de los ejes de oposición como también de los triángulos actanciales.

En primer lugar está el eje Destinador – Destinatario, el cual no siempre está ocupado por personajes, sino también por motivaciones o fuerzas que indican la acción del sujeto. El Destinador (D1) representa la ideología del texto dramático y su función puede ser de carácter doble en la medida en que, dentro de una pieza teatral, se conforme por una abstracción y por un personaje; o por el contrario, puede quedar vacía su función. En una comedia de moros y cristianos, el Destinador puede ser, por ejemplo, el amor, Dios, la Virgen, etc.

El destinatario (D2) puede significar un colectivo, personaje o, a veces, el espectador mismo. Si su función se encuentra vacía es índice de que la acción no se dirige a nadie. Su identificación con el Sujeto o la presencia o no de algún colectivo, en esa casilla, indica el sentido individualista o colectivista del drama. Este es el caso de la mayor parte de los temas amorosos, pues el sujeto persigue al objeto para sí mismo. El Destinatario también puede identificarse con el espectador, aunque él ya constituye de por sí un destinatario del mensaje teatral. En las comedias del estudio, el destinatario se identifica plenamente con la sociedad española de la época de Lope, cristiana católica por excelencia. El eje Destinador – Destinatario, en algunas ocasiones, es reemplazado por el Destinador – Oponente. Esto sucede cuando en la obra se destaca el carácter

moralizador del Destinador hacia el Oponente, es decir cuando, tras la acción, se espera una reacción directa del Oponente para su propio beneficio. Por ejemplo, en los casos estudiados el eje lo constituiría la evangelización, la aceptación de la fe católica y el bautizo de un moro.

El eje Ayudante – Oponente es prácticamente móvil, dado que durante una misma trama sus funciones pueden transformarse. Por ello, deben tenerse en cuenta dichos cambios pues un Ayudante puede convertirse en Oponente y viceversa, transformación que se origina por la acción principal y que a veces da curso a la acción secundaria. De igual modo, debe diferenciarse entre la colaboración que presta el Ayudante a la acción del Sujeto y la colaboración que logra la proximidad del Objeto al Sujeto. En un esquema actancial, el obstáculo se sitúa siempre en la posición del Oponente que es el antihéroe. A veces el actante representará el obstáculo y, en otras ocasiones, será el portador del mismo. En la comedia de moros y cristianos específicamente, los moros ocuparán la posición del Oponente en su generalidad.

El eje Sujeto – Objeto constituye la relación más importante del discurso teatral; no puede separarse, dado que la acción del Sujeto está determinada por el Objeto de su deseo. El Sujeto siempre es un ser animado presente en escena y nunca una abstracción: no se estima Sujeto de la acción a aquel que ya tiene lo que quiere o intenta conservarlo. Mientras que el Sujeto es el actante activo, el Objeto es el actante pasivo, éste puede ser abstracto o animado y está siempre representado en escena por medio de una alusión, metáfora o símbolo. Este

último eje, que es el central de la obra, se evidencia gracias al estudio de los anteriores actantes.

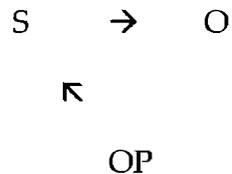
5.8. La flecha del deseo

Un elemento que forma parte de un modelo actancial es la flecha del deseo. Esta siempre va dirigida del Sujeto de la acción hacia el Objeto del deseo. Ubersfeld apunta que, "grammaticalement, la flèche du sujet correspond dans la phrase de base au *verbe*."(1996 : 61) Entonces, es importante que el verbo establezca una relación dinámica entre los dos lexemas. La inversión de dicha flecha significa que el Objeto se ha convertido también en un participante activo de la acción dramática.

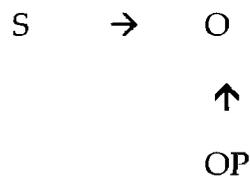
5.9. Los triángulos actanciales

Si aislamos algunas relaciones del modelo actancial, obtenemos los triángulos actanciales que cumplen la función de investigar el tipo de relaciones existentes entre los actantes. Por ejemplo, en el triángulo activo intervienen el Sujeto, el Objeto y el Oponente. Su principal objetivo es determinar la dirección del Oponente dentro de la obra. El triángulo activo puede presentarse de dos formas:

1. El Oponente va en contra del Sujeto, engendrándose una lucha directa entre ambos. En su representación gráfica, la flecha estará siempre dirigida contra el Sujeto:



2. El Oponente combate el deseo que el Sujeto siente por el Objeto. En este caso, la flecha se dirige hacia el Objeto porque el Oponente busca apartarlo directamente del Sujeto:



Al aislar otros componentes del modelo, se obtienen los triángulos psicológico e ideológico. En el triángulo psicológico se estudian las relaciones entre el Destinador, el Sujeto y el Objeto; mientras que en el triángulo ideológico, las relaciones entre Destinario, Sujeto y Objeto. La función de estos dos triángulos es demostrar que el eje Sujeto – Objeto está revestido tanto de elementos psicológicos como ideológicos, los cuales son determinados, a su vez, por la relación entre el Destinador y el Sujeto. Por ejemplo, el sistema de valores de la sociedad cristiana es un factor ideológico. El deseo del protagonista es el factor psicológico. En el triángulo ideológico ocurre la continuación del

triángulo anterior, dado que indica el sentido de la acción iniciada, es decir, ésta se dirige hacia algo o alguien que resulta beneficiado.

5.10. La segmentación de las comedias

Está claro que no es lo mismo escribir una novela que una pieza teatral. Esta última debe ser representada en un escenario, por tanto, el dramaturgo, a diferencia del novelista, debe escribir con la mente puesta en el espacio apropiado en el que la pieza debe representarse. Desde esta perspectiva, que conviene mucho a los tiempos actuales⁴⁶, además de la clásica división en tres Actos o Jornadas que propuso Lope para la comedia, basado en los conceptos de principio, medio y fin que expone en el *Arte Nuevo*, el texto teatral se puede segmentar en unidades denominadas "cuadros" que, a la hora de la edición, por ejemplo, pueden ser de gran ayuda.

En el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* encontramos que el cuadro, que antaño solía ser "designado por los vocablos de *escena* o de *salida*, y hoy, por los de *secuencia*, *macrosecuencia*, *bloque de acción* o *bloque escénico*," en palabras de Ruano es:

Una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o

⁴⁶ Al respecto, Fausta Antonucci afirma que con este giro en las investigaciones "se desplaza la mirada del texto teatral en cuanto texto literario, con sus particularidades estilísticas y estructurales (el que Díez Borque llama 'texto A'), al texto teatral en cuanto texto representado (el llamado 'texto B'). (2007 : 2)

espacial en el curso de la acción, interrupción a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos. [...] Generalmente, el final de un cuadro es también cambiado por un cambio estrófico (en Vitse, 2002 : 110)⁴⁹

Por su parte, Patrice Pavis, además de indicar que “un cuadro es una unidad de la obra desde el punto de vista de los grandes cambios de espacio, ambiente o época”, hace notar que, con la determinación de cuadros en una pieza, se produce una “fijación fotográfica de la escena”, la cual “concuera con el dogma del realismo” (1990 : 109)⁵⁰. Cada Acto o Jornada de una comedia consta de uno, dos o más cuadros que generalmente aparecen especificados en las didascalias y que se demarcan con la entrada o salida de los personajes del escenario. Como Marc Vitse señala, los criterios condicionantes de la determinación de un cuadro son cinco: el escénico, cuando el tablado está vacío, el geográfico cuando existe un cambio de lugar, el cronológico que se presenta con un corte temporal, el escenográfico que se refiere al cambio de decorado y por último, el cambio métrico.

Cabe hacer notar que en la comedia española del Siglo de Oro, la división en cuadros no es la única segmentación posible. Como éstos se basan en las acotaciones y en algunos casos el texto carece de ellas, el investigador se encuentra frecuentemente ante un panorama de carácter ambiguo. Al respecto, Javier Rubiera hace notar que la unidad de lugar o criterio geográfico no siempre era respetado, dado que “a veces el lugar de la acción cambiaba durante

⁴⁹ Sobre este tema véase particularmente el apartado “Una nota sobre la división de los cuadros” de Ruano, 2000 : 68-71.

⁵⁰ Aunque el término de “fijación fotográfica” que emplea Pavis fue creado para explicar un concepto diferente, propio al Romanticismo del siglo XIX, la idea desde otro punto de vista, se acomoda perfectamente a los objetivos de nuestro estudio.

el transcurso del cuadro [...] sin variar el lugar de la representación”(2004 : 147), creándose, como consecuencia un “espacio itinerante.” El “espacio itinerante”, que se encuentra frecuentemente en las comedias de capa y espada, se produce, por ejemplo, cuando “la acción se mueve entre varios espacios interiores y exteriores sin que los actores deban abandonar el tablado, y por lo tanto sin ruptura de cuadro”(2005 : 44).

Como ya se mencionó, el número de cuadros de un Acto o Jornada es variable, aunque, se puede afirmar que a medida que Lope escribe, tiene la tendencia a reducir el número de cuadros, utilizando, con mayor frecuencia la “escena compleja barroca”, en la época de “senectute.” Es decir, es más frecuente el entrelazamiento de diferentes escenas que se desarrollan simultáneamente en un solo cuadro, así como la sucesión de varias escenas conectadas por la presencia de un personaje, de modo que el escenario no queda vacío tan frecuentemente como sucediera en las piezas de juventud. No obstante, no se puede negar que en sus primeros años de escritor ya manejara esta técnica con facilidad. Igualmente, hacia su etapa de madurez irrumpe con actos que se fragmentan en numerosos cuadros. Un claro ejemplo es el Acto III de *El Hamete de Toledo* que cuenta con once cuadros.

Aunque la división en cuadros no es la única segmentación posible para la comedia del Siglo de Oro español⁵¹, para el grupo de comedias que estudiamos es de mucha utilidad, pues nos sirve de base para comprender la

⁵¹ Véase, por ejemplo, el reciente libro coordinado por F. Antonucci (2007) en el que se trata desde diferentes puntos de vista la cuestión de la métrica en relación con la estructura dramática.

estructura de la obra dramática. En efecto, gracias a la impresión de realismo que se logra con la fijación fotográfica, antes mencionada, la división de cada Acto o Jornada en cuadros resulta la más útil para llevar a cabo un estudio estructural en el que se deben aplicar constantemente los esquemas actanciales y observar la evolución del argumento por diferentes etapas, a lo largo de la comedia.

5.11. Aplicación de la metodología

Gracias a las perspectivas que ofrecen el estructuralismo y, sobre todo, la semiótica del teatro para una aproximación más efectiva a la obra dramática, es posible afirmar que hoy en día el investigador cuenta con las herramientas adecuadas para llevar a cabo un análisis apropiado de la producción lopesca desde el punto de vista de las estructuras. Por esta razón, en este estudio hacemos uso de todos los instrumentos disponibles, ajustándolos a nuestras necesidades, procurando llegar a conclusiones provechosas, que iluminen aspectos relacionados con la dramaturgia que muchas veces han quedado escondidos en estudios anteriores.

El obstáculo se constituye en un elemento de comparación por excelencia, debido a que se encuentra en absolutamente todas las obras. Cuando se trata de estudiar este elemento en las comedias de Lope de Vega, nos encontramos ante un caso similar al que se le presentaba a Propp con los cuentos rusos.

On peut observer que les personnages des contes merveilleux, tout en restant très différents dans leur apparence, âge, sexe, genre de préoccupation, état civil et autres traits statiques et attributifs, accomplissent, tout au cours de l'action, les mêmes actes. Ceci détermine le rapport des constantes avec les variables. Les fonctions des personnages représentent des constantes, tout le reste peut varier. (2001 : 239)

En efecto, tanto Propp como Souriau han logrado éxito, el primero con sus "transformaciones" y el segundo con sus "funciones," en parte gracias a la repetitividad de su corpus de estudio. En el caso de la obra de Lope, se puede observar que dentro de la variedad que presentan los obstáculos en cuanto a su naturaleza, exposición y resolución, poseen también la propiedad de mantener rasgos constantes y repetitivos. Este hecho se convierte en un factor que permite la deseada comparación, porque se acomoda a las condiciones aconsejadas por Greimas como cualidad primordial para la factibilidad de los esquemas actanciales.

Es importante considerar que por su esquematismo, el modelo actancial permite aislar los elementos de estudio que a veces permanecen escondidos detrás de la apariencia de la fábula. En efecto, al simplificar la pieza a sus mínimos elementos, es posible observarla desde un ángulo más amplio, lo cual favorece la comparación. A este aspecto se añade el carácter dinámico que poseen los modelos, dado que éstos pueden ser aplicados en diferentes puntos de la comedia. Esto es muy importante debido a que en cada una de las piezas de estudio se encuentran dos o más argumentos; entonces, los modelos funcionan perfectamente, aislando cada argumento de manera independiente. Además, como los personajes pueden ser desplazados de una posición a otra, no

existe ninguna complicación si éstos ocupan, al mismo tiempo, una posición distinta en dos modelos actanciales. Este hecho, en vez de complicar la figura, ayuda a encontrar los puntos de congruencia entre los argumentos. Lo mismo sucede cuando un argumento requiere dos modelos actanciales en una comedia.

Sin embargo, el método tal vez no sea perfecto y aparezca como muy general, abstracto y simplificador, si se lo utiliza como única posibilidad de análisis y no se lleva a cabo, paralelamente, un refinamiento a través de un análisis textual que complemente el método actancial. Por este motivo, como Bobes, rechazamos la idea extremista presentada en las teorías de Rastier de eliminar por completo el concepto de personaje (1997 : 336 – 340). En su análisis, Bobes, comparando *La Celestina* de Rojas y *Ligazón* de Valle Inclán, hace notar que “la función central de las dos obras diferentes y los actantes son los mismos y, sin embargo, las cualidades de los personajes hacen completamente diversas las obras”. De igual manera, en este estudio queremos evitar los intentos “reduccionistas de universalizar las funciones” mencionados por Forastieri (1976 : 27), refiriéndose a la metodología aplicada por Propp y Greimas. Porque, en efecto, el drama no puede ser completamente reductible a la acción. El modelo actancial no puede reemplazar un análisis detallado de las múltiples relaciones entre los caracteres o la importancia de los objetos en la escena. Tampoco se puede eliminar la episódica descripción del tema y de los motivos que dan causa a una acción determinada. En otras palabras, la trama no puede ser reducida totalmente a los actantes de un modelo.

Por todos estos argumentos aquí expuestos, los modelos actanciales y el tipo de análisis que proporcionan son vistos con precaución por parte de la crítica tradicional⁵². El estructuralismo clásico, efectivamente, parte de un descriptivismo funcionalista que considera la obra como un producto acabado y realiza la identificación y clasificación de sus unidades a fin de establecer el conjunto estructurado de relaciones sistemáticas que, según sus propios presupuestos, son específicos de los objetos estructurales. Sin embargo, insisto en que, para los fines de esta tesis, la abstracción del sujeto, como la de cualquiera de los demás elementos, sirven de gran ayuda para reconocer algunas reglas dramáticas que muchas veces no resultan evidentes dentro de la amalgama del texto literario. Por tanto, esta metodología se utiliza como un instrumento central para el análisis, que se aplica teniendo en cuenta el punto de vista del espectador de Lope, es decir, con las expectativas de una sociedad católica dogmática. Además, el análisis se complementa con el estudio semiológico en busca de identificar y clasificar las unidades mínimas en el conjunto de la obra, considerando también su valor sémico y el de las relaciones que hay entre ellas. Es decir, se pretende analizar los procesos de semiosis que se producen mediante los signos lingüísticos, y también los no lingüísticos. En efecto, en la medida de lo posible no se deja de lado el análisis detallado de los distintos elementos que enriquecen la obra.

⁵² Ver Pruner, en su apartado *Intérêt et limites du modèle actantiel* (1998 : 31–33)

6. El obstáculo en las comedias de Lope de Vega

Como se ha podido apreciar en el marco teórico, el obstáculo es, en efecto, un elemento clave en el estudio evolutivo de las comedias de Lope. Así como aparece constante y repetitivamente en absolutamente todas las comedias, está sujeto a algunas variaciones - en cuanto a la posición que ocupa dentro de la pieza y a su naturaleza se refiere - que permiten trazar el camino evolutivo que sigue el dramaturgo, especialmente en la creación de sus obras más tempranas hasta el momento en el que cree haber encontrado la fórmula del éxito y a la cual intentará ceñirse en adelante.

En efecto, si consideramos que el obstáculo es el elemento más importante para la formación de la intriga y la creación de un clima de interés y suspenso en una pieza teatral, el primer paso de la investigación consiste en el estudio descriptivo de las técnicas dramáticas que Lope utiliza en las comedias de musulmanes y cristianos, localizando e identificando todo elemento obstaculizador dentro de la estructura dramática. Para esto es preciso determinar primeramente cuál es la estructura de la pieza, a través de la aplicación del modelo actancial.

La abstracción de cada uno de los actantes que participan en la acción dramática, tanto de la trama principal como de las secundarias, efectuada en determinadas situaciones ayuda a distinguir más fácilmente el proceso desarrollado a lo largo de la pieza. Así mismo, al analizar en qué consiste la

participación de cada uno de los actantes dentro de la acción dramática se pueden determinar las características que distinguen a cada uno de ellos y especialmente al Oponente, antihéroe o personaje obstaculizador.

La acción de toda comedia se desarrolla en varias fases y a cada una de ellas corresponde un esquema determinado.⁵³ Del mismo modo, el paso de una situación a otra se debe a la introducción o la superación de un obstáculo. Por lo tanto, cuando se identifica el obstáculo principal del argumento, así como los demás tipos de obstáculos secundarios que aparecen en la comedia, determinando su naturaleza, el modo en que se idean, cómo y cuándo se insertan o superan dentro de la acción, estamos en condiciones de evaluar la calidad de la pieza en cuanto a la estructuración se refiere. La resolución o falta de resolución de los obstáculos induce también a averiguar la significación de este hecho y algunas implicaciones que pueda tener sobre la sociedad, ya que, como se ha visto anteriormente, el tema relacionado con los musulmanes era de sumo interés, debido a la presencia de los mismos dentro del territorio español, en la época de Lope⁵⁴.

En las comedias de musulmanes y cristianos, al tratarse de casos con una temática religiosa considerable (aunque en la mayoría de las piezas ésta no simboliza más que un motivo para la diferencia), es posible comprobar la existencia de determinadas maneras de solucionar una situación que no se

⁵³ Aspecto que destaca Anne Ubersfeld en *Lire le théâtre* como gran ventaja de la utilización de los esquemas actanciales.

⁵⁴ Es importante recordar los levantamientos como la rebelión en las Alpujarras (1568-1571), por ejemplo, así como el temor a su posible alianza con los turcos.

utilizarían en otro grupo de comedias. En efecto, el tipo de soluciones que ofrece Lope a un conflicto determinado muchas veces se encuentra en manos de los hombres, pero, en otras ocasiones, se requiere de la intervención divina para lograr el equilibrio esperado.

Además, es necesario apuntar que existen muchas circunstancias históricas que toman una parte muy activa en la mayoría de las comedias pertenecientes a este grupo. En estas comedias, los componentes históricos o legendarios, generalmente conocidos por el gran público del dramaturgo, ejercen mucha influencia tanto en la invención de cada uno de los obstáculos como en el modo en el que deben ser solucionados. En efecto, en el momento de escribir obras con una temática histórica, Lope debe decidirse entre ajustarse a los hechos o agregar elementos de su invención.

Es conocido por demás el hecho de que Lope presenta innumerables posibilidades para la escritura. Su gran poder de imaginación se extiende a todos los campos y experimenta todos los temas. En consecuencia, a la hora de clasificar el tipo de obstáculos que maneja e inventa, nos encontramos ante un amplio espectro que da curso a una gama variada de aventuras en la que se ven envueltos los héroes. Sin apoyarnos estrictamente en la esquemática clasificación que Scherer nos ofrece⁵⁵, la lista de la variedad de obstáculos o elementos obstaculizadores que se presentan en las comedias de Lope podría ser inagotable. Para nombrar algunos de ellos, tenemos por ejemplo: la presencia del invasor en el propio territorio, el cautiverio de una dama o un cristiano, el

⁵⁵ Ver capítulo 5. Apartado 5.2., Clasificación de los obstáculos.

distanciamiento, el error a causa de una mala o falsa información, un disfraz, un muro, la diferencia de credos, los celos que enneguecen, la ignorancia, la diferencia social, etc.

En cuanto a la comedia de musulmanes y cristianos se refiere, de todos los obstáculos presentes, los más importantes son: la presencia del musulmán en el territorio nacional, que se traduce como un peligro latente para la cristiandad, el robo o abuso de un símbolo de la fe cristiana, con lo que se ataca directamente al preciado honor del cristiano, y el cautiverio de un cristiano en manos de los moros que, además de la privación de la libertad, significa la posibilidad de perder la propia identidad. Existen también una serie de obstáculos que generalmente no pueden ser sorteados, debido a que su naturaleza tiene un origen más profundo. Como ejemplo tenemos: la diferencia de religión o la diferencia social. Estos son generalmente obstáculos insalvables debido a que Lope escribe dentro de un código que no le permite superponerlos.

En el marco de la comedia palatina, uno de los mejores y más estudiados ejemplos de la rara trasgresión de la regla, cuando el sujeto sortea el obstáculo de manera magistral, es la comedia *El perro del hortelano*. En esta pieza, el secretario (gracias a una mentira bien elaborada) logra casarse con la Condesa de Belflor, dama que pertenece a un círculo superior. Entre las comedias de musulmanes y cristianos, y para el caso de la diferencia religiosa en particular, esto no sucederá jamás. Incluso, en los casos en que un moro se convierte al cristianismo, éste siempre ocupará un lugar inferior al del cristiano de sangre vieja.

a través de la aplicación de la metodología en cada una de las piezas de estudio, es posible corroborar que en algunas ocasiones, la importancia que se otorga a una problemática determinada resulta irrelevante, mientras que en otras, situaciones que aparentan poseer mucha importancia son dejadas de lado o resueltas de modo incompleto.

6.1. Naturaleza de los obstáculos

El obstáculo principal de las comedias de musulmanes y cristianos es el Oponente del modelo actancial, es decir, el moro o musulmán, las acciones que éste realiza en contra de los cristianos, su presencia en el territorio español y, además, la simple posibilidad de su existencia, porque ésta es una amenaza real para la paz, la armonía y el equilibrio con que ansía vivir el cristiano. En suma, todo aspecto que esté relacionado con este enemigo potencial es un obstáculo que el cristiano está obligado a enfrentar.

La naturaleza particular de cada uno de los obstáculos presentes en las comedias de este subgrupo es variada, aunque en el fondo cada uno de ellos apunta siempre hacia un mismo nudo conflictivo. Como Lope escribe sus comedias basándose en la imagen llena de prejuicios que todo español de su época recibía, es decir, la de un moro peligroso, enemigo natural de la sociedad española, haciendo uso de toda su imaginación, presenta al público diferentes problemas causados directa o indirectamente por los musulmanes. Algunas veces inventa enredos que se generan en boca de las moras, mientras que en

a través de la aplicación de la metodología en cada una de las piezas de estudio, es posible corroborar que en algunas ocasiones, la importancia que se otorga a una problemática determinada resulta irrelevante, mientras que en otras, situaciones que aparentan poseer mucha importancia son dejadas de lado o resueltas de modo incompleto.

6.1. Naturaleza de los obstáculos

El obstáculo principal de las comedias de musulmanes y cristianos es representado por el Oponente del modelo actancial, es decir, el moro o musulmán, las acciones que éste realiza en contra de los cristianos, su presencia en el territorio español y, además, la simple posibilidad de su existencia, porque ésta es una amenaza real para la paz, la armonía y el equilibrio con que ansía vivir el cristiano. En suma, todo aspecto que esté relacionado con este enemigo potencial es un obstáculo que el cristiano está obligado a enfrentar.

La naturaleza particular de cada uno de los obstáculos presentes en las comedias de este subgrupo es variada, aunque en el fondo cada uno de ellos apunta siempre hacia un mismo nudo conflictivo. Como Lope escribe sus comedias basándose en la imagen llena de prejuicios que todo español de su época recibía, es decir, la de un moro peligroso, enemigo natural de la sociedad española, haciendo uso de toda su imaginación, presenta al público diferentes problemas causados directa o indirectamente por los musulmanes. Algunas veces inventa enredos que se generan en boca de las moras, mientras que en

otras ocasiones se trata del producto de las acciones de los moros. Existen obstáculos que no pasan de ser simples dificultades que sirven para complicar un poco la trama, otras veces, en cambio, el elemento obstaculizador es mucho más significativo. En medio de la gran variedad, los obstáculos principales y más importantes en este grupo de comedias son los siguientes:

1. La esclavitud
2. La presencia del enemigo musulmán en la península
3. El *quid pro quo* a modo de disfraz o de ironía
4. Obstáculos físicos
5. Obstáculos interiores

6.2. La esclavitud

La privación de la libertad de una persona es un obstáculo que aparece con mucha frecuencia en todas las comedias pertenecientes a este grupo. Incluso puede ser el más frecuente, ya que no es solamente un tema que atañe a las comedias denominadas de cautiverio, en las cuales conforma el nudo del argumento principal, sino que también se encuentra presente en las comedias de enfrentamientos peninsulares, concretamente en los temas que complementan al argumento principal de la pieza. Esto se debe a que en los tiempos de Lope la esclavitud era un problema patente y grave al cual temía todo hombre o mujer, especialmente los que vivieran en la zona de los países en torno al Mediterráneo y en cualquiera de las regiones costeras.

A veces resulta difícil aceptar el hecho de que la esclavitud aún existiera durante el Siglo de Oro español. Como comenta Antonio Domínguez Ortiz, "suele creerse que la esclavitud es propia de la Antigüedad, y que en los tiempos modernos sólo la conservaron los pueblos islámicos y bárbaros" (2003 : 1); sin embargo, como afirma el mismo historiador, en aquella época la demanda de esclavos aumentó a causa del creciente capitalismo, fruto de la extensión territorial del Imperio. No obstante, durante la Edad Media, época en que se desarrollan la mayor parte de las piezas histórico-legendarias de Lope, la esclavitud era una práctica a la cual los moros estaban muy habituados. Al respecto, Fernando Díaz-Plaja indica que en aquel entonces:

Los esclavos eran parte integrante de la sociedad hispano-musulmana, desde el palacio del califa, con cientos de ellos, hasta el hogar de un pequeño burgués, que podía tener tres o cuatro. ... En el mercado, su valor dependía, al tratarse de un hombre, de su fuerza física, y en las mujeres primaba la belleza (1993 : 261).

En efecto, en las obras de Lope este aspecto de la sociedad hispano-musulmana aparece ampliamente explotado. Así ocurre en muchas de las comedias de capa y espada, en las figuras de los servidores, y especialmente en las comedias de musulmanes y cristianos, donde estos personajes desempeñan un rol principal. Así también podemos ver que las damas que caen como esclavas en manos de los moros se destacan primordialmente por su "famosa" belleza; tal es el caso de Crisela en *El Grao de Valencia*, Laudomia en *Jorge Toledano*, Doña Leonor en *El alcaide de Madrid*, Lucinda en *Los esclavos libres*, todas las mujeres españolas en *Las famosas asturianas*, con doña Sancha

a la cabeza, y muchos otros personajes femeninos que corren la misma suerte.

Los hombres que sufren la esclavitud, por su lado, se caracterizan por su fuerza y habilidad en el manejo de las armas. Sin embargo, estas características que los convierten en atractivas mercancías de gran valor, también les sirven de instrumento de liberación. Un ejemplo es el del héroe Gallinato en *La divina vencedora* que hace uso de la combinación de su fuerza y de su ingenio para escapar de Granada. Pero, la mayor parte de las veces el escape se dará gracias a la habilidad para engañar a los musulmanes con enredos magistrales; es decir, es el poder de la palabra el que actúa a manera de arma muy eficaz. Esto se ve claramente en comedias como *Jorge Toledano*, *Los cautivos de Argel* o *Los esclavos libres*, donde el principal personaje manipula hábilmente a su opresor para obtener su libertad. Cabe hacer notar que del hábil manejo de la palabra también se sirven las damas además de su belleza. El caso que mejor ilustra esta característica que Lope imprime en sus heroínas está expuesto en la comedia *La doncella Teodor*.

En la Edad Moderna, la esclavitud se podía dar tanto entre los moros como entre los cristianos y diferentes documentos de ventas y contratos, conservados hasta hoy en día, atestiguan diversos detalles relacionados con esta antigua práctica que era muy común, sobre todo en algunas ciudades de la España meridional, como es el caso de Sevilla. En las comedias, Lope nos muestra algunas estampas idealizadas de lo que fuera el comercio de los esclavos en las plazas públicas. Por ejemplo, en la comedia *La nueva victoria*

del Marqués de Santa Cruz, en la Jornada Primera, cuadro número dos, podemos ver que el pregonero, en una plaza pública, ofrece la mercancía consistente en cuatro esclavos, entre los que se encuentra el galán Don Pedro y la hermosa dama, que son vendidos en tierras de moros. La escena reza así:

Entren dos turcos, Jafer y Dalí

JAFER:	¿Venden la esclava?
DALÍ:	También.
PREGONERO:	¿Quién comprar los cuatro esclavos? ¿Hay quien puje? ¿Hay quien dé más?
DON PEDRO:	Peralta, engañado estás: Si mil cadenas, mil clavos, mil hierros, cien mil esposas me echaste en tantos enojos, basta, por gloria a mis ojos, ver sus estrellas hermosas. [...]
DALÍ:	Dale a Jafer por doscientos las esclavas, y yo compraré ese esclavo. [...]
PREGONERO:	¿Cuánto quieres por él?
DON PEDRO:	¿Cuál?
DALÍ:	¡Ah, fortuna cruel!
PREGONERO:	ese español arriesgado. Este mandó Cariadeno Dar en menos, aunque es hombre de valor. [...]
DALÍ:	¿Por qué le da en menos precio? ¿Es fugitivo? ¿Es ladrón?
PREGONERO:	Por celos.

pp. 208 – 209

Durante la época medieval, periodo en el que se desarrollan los argumentos de la mayoría de las comedias de Lope, la práctica de la esclavitud era mucho más frecuente entre los musulmanes. Al respecto, Díaz-Plaja comenta que: “Los cristianos capturados no bastaban para satisfacer la demanda árabe, y otras mercancías humanas eran traídas de

varios lugares de Europa por mercaderes internacionales o piratas” (1993 : 262). Para España, los diferentes enfrentamientos bélicos de la armada española eran una fuente de esclavos o “cautivos” destinados a servir principalmente las empresas del rey como la construcción de caminos o de palacios e iglesias; otros eran enviados a las galeras, donde a menudo enfermaban gravemente y morían por las difíciles condiciones de vida a las que estaban sometidos. Algunos, los más afortunados, se destinaban a la servidumbre en las casas de familias nobles o adineradas para que se dedicaran a las labores de ayuda en el hogar. Según Díaz -Plaja:

El comercio de esclavos se nutría especialmente de los prisioneros de guerra, que se consideraban, en aquella época, como propiedad total del vencedor, que podía hacer con ellos lo que quisiera. (1993 : 262)

Este proceder para la obtención de comercio de esclavos fue siempre un código nunca cuestionado y muy aceptado por las sociedades del pasado y hasta por los más importantes pensadores de la antigüedad. Es decir, los cautivos de guerra eran considerados legalmente esclavos que podían ser explotados o vendidos ante los ojos de la ley y la justicia. En sus comedias, Lope ofrece una visión, no solo de los procedimientos de la esclavitud y del comercio de esclavos en España, sino que también muestra las peripecias que atraviesa el cautivo en manos de sus dueños. Hábilmente, nuestro dramaturgo presenta personajes que, a la vez que deploran su triste condición, no pierden la esperanza de recobrar su libertad a través de un medio legal. Un vivo ejemplo es el moro Hamete en la comedia *El Hamete de Toledo*, que es capturado por un barco de la armada de los caballeros de San

Juan. Hamete, a pesar de su odio contra los enemigos y las amenazas que profiriera antes de ser vencido, acepta su nueva condición porque se ajusta al código de la época, es decir, se sabe esclavo de su enemigo por haber perdido en el enfrentamiento bélico. Con justicia y bajo toda legalidad el moro le pertenece al vencedor, que ahora decide su suerte y lo vende dentro de las reglas establecidas. En consecuencia, el moro sufre una lucha interior en la que se enfrentan el sentimiento de servilismo del esclavo con su orgullo de hombre fuerte y el odio natural por los cristianos. Esto lo convierten en un hombre muy peligroso. Antonio Domínguez Ortiz rescata un comentario que señala precisamente cómo los esclavos moros eran constantemente temidos y se desconfiaba de ellos:

Los esclavos de ahora, dice Suárez de Figueroa, o son turcos, o berberiscos; los dos primeros géneros suelen salir infieles, mal intencionados, ladrones, borrachos, llenos de mil sensualidades y cometedores de mil delitos. Andan de continuo maquinando contra la vida de sus señores; su servicio es sospechoso, lleno de peligro, y así, digno de evitarse. Los negros son de mejor literatura, más fáciles de llevar, y enseñados, de mucho provecho. (2003 : 4)

En efecto, el miedo que inspira constantemente el Hamete en sus amos es extremado. Esta misma situación, pero con menor intensidad aparece en otras comedias, en las cuales el personaje moro-esclavo hace generalmente el papel del gracioso. No obstante, es de notar que siempre se tratará de un gracioso que no inspira confianza en el lector o en el espectador porque demuestra constantes síntomas de volubilidad. Un buen ejemplo lo tenemos en la comedia *La divina vencedora*, obra en la que los servidores del héroe Gallinato continúan ocupando una posición inferior a la de su amo, lo

cual se hace notar con el uso impropio del castellano. La aceptación total de los esclavos de origen moro no se da aun cuando estos se convierten al cristianismo, aunque el historiador Domínguez Ortiz afirma que en España no había prejuicio o racismo (1989 : 29).

Cuando se trata del caso opuesto, es decir, cuando un cristiano sufre la esclavitud en manos de los musulmanes, tanto en la península como en tierras lejanas, las cosas son diferentes. Los cristianos aparecen como personajes muy apreciados por sus opresores, éstos últimos se interesan en su conocimiento, sus costumbres y, a pesar de sus constantes amenazas, siempre ofrecen la posibilidad de su integración dentro de la sociedad musulmana, a través de la conversión religiosa del esclavo. En efecto, los esclavos que están en los palacios de los califas tienen la suerte de poder ser liberados y cambiar su estatus con el solo hecho de abrazar la fe del Islam. Así tenemos los comentarios de Domínguez Ortiz que afirma lo siguiente:

Totalmente distinto era el caso de los moros y turcos, que pocas veces abandonaban el islamismo; verdad es que no tenían para ello el estímulo que los cautivos cristianos en tierra de mahometanos; allí, si renegaban, alcanzaban, *ipso facto* la libertad, e incluso llegaban a altos puestos. Aquí, después del bautismo seguían siendo tan esclavos como antes; algunos casos de conversión se daban, pero pocos, y aún esos no todos perseveraban, como lo demuestran los sambenitos y autos de la Inquisición. (2003 : 27 – 28)

En las comedias de Lope, la posibilidad de perder la fe verdadera se constituye en un obstáculo, constante y peligroso, que el hombre en cautiverio debe superar totalmente. Sometido a las costumbres moras y a los acechos de las moras voluptuosas, el héroe, a diferencia de los renegados,

evita constantemente perder su fe y caer en las trampas de sus enemigos por lo que tiene que sobrellevar su esclavitud con el constante reafirmar de su orgullo y honor de cristiano. Esto se evidencia en diversos pasajes, como el siguiente en el que la mora Celima trata de convencer al galán, don Fernando:

CELIMA: Cristiano del alma mía,
a quien no vencen razones,
no es mucho que con prisiones
se conquiste tu porffa. (p. 550 b)

Luego de una serie de razones que la mora da al cristiano para que éste la acepte, el cristiano responde con firmeza, apoyado siempre en su fe religiosa, como podemos ver en los siguientes versos:

FERNANDO: A todos tus argumentos
la respuesta está en la mano:
eres mora y yo cristiano.
CELIMA: No lo son tus pensamientos.
Pero, escucha: ¿Topa en más
que en ser yo mora?
FERNANDO: No.
CELIMA: Advierte.
Sé tú moro.
FERNANDO: Caso fuerte.
CELIMA: ¿Qué? ¿Luego no lo serás?
FERNANDO: Es imposible. (p. 551 a)⁵⁶

Por el contrario, cuando un moro es esclavo de los cristianos, al convivir con la gente que sigue la verdadera fe, sufre un proceso de aprendizaje que culmina con la aceptación de la fe cristiana y con el bautismo, hecho que normalmente se materializa al final de la comedia y que

⁵⁶ *El alcaide de Madrid, Jornada Primera.*

se suele sellar con un matrimonio. Por lo tanto, la esclavitud, desde este punto de vista psreciera muy positiva, se trata de salvar almas para Dios.

Las mujeres cristianas que vivían en la esclavitud estaban expuestas al peligro de perder su virginidad y por este motivo, en la realidad española de la época, el retorno de una dama al círculo social original estaba marcado por el rechazo. En efecto, muchas mujeres preferían quedarse en la esclavitud a la que habían sido sometidas antes que enfrentarse a una sociedad que las consideraba deshonoradas. En las comedias de Lope, las heroínas deben hacer uso de toda su inteligencia y volver inmaculadas a la sociedad a la que pertenecen. A lo largo de las piezas, las damas se ven confrontadas a los deseos y las amenazas de los moros que representan diferentes obstáculos, los cuales son siempre hábilmente sorteados, gracias a una serie de casualidades que se conjugan a favor de la heroína.

En la sociedad mora de la España medieval, la situación de la mujer era más liberada, como comenta Díaz-Plaja: "A veces, un amo tenía que ganarse el amor de su esclava enamorándola como si se tratase de una mujer libre" (1993 : 25). Este aspecto se refleja en la personalidad desenvuelta y caprichosa que caracteriza a las moras de las comedias de Lope. Por tanto, se puede afirmar que, en general, las damas de Lope son muy fuertes. Por una parte las cristianas que cuidan de su buena reputación, evitando al enemigo y manteniéndose firmes y fieles a su galán cristiano, por otra las moras que son capaces de manipular y dominar las acciones de los moros que quieren.

6.3. La presencia musulmana en la península

La prolongada ocupación musulmana en la Península Ibérica se constituye en un obstáculo histórico de vital importancia en las piezas de Lope de Vega. En efecto, muchas de las más notables comedias históricas y legendarias del dramaturgo se basan en diferentes hechos de gloria acaecidos en un periodo de muchas dificultades para el pueblo cristiano. En estas obras existe un marcado interés por rescatar y, sobre todo, por reivindicar la memoria de los diferentes héroes cristianos que tuvieron que hacer frente a los invasores musulmanes.

La preferencia por los temas legendarios de esta índole, así como la clara intención de representar a los musulmanes como el mayor obstáculo en la vía de la unidad nacional, se explica al analizar la idiosincrasia de la sociedad española de los tiempos de Lope. Para esto, es necesario subrayar que las comedias se escriben durante una época de grandeza en la que España no solo reposa sobre los grandes logros de la Reconquista, sino que también se ve enfrentada a nuevas dificultades⁵⁷. En consecuencia, el orgullo nacional que se transmite en todas sus formas de arte, y especialmente a través de la comedia, necesita ser alimentado. Un buen modo de hacerlo consiste en reavivar en la gente el recuerdo de todos los peligros que los antepasados tuvieron que atravesar para preservar la identidad nacional, la cual corría peligro ante la presencia abrumadora de los pueblos musulmanes, cuyas creencias y costumbres siempre

⁵⁷ Como se ha mencionado anteriormente, si bien el Siglo de Oro español se caracteriza por ser la cumbre en las diferentes formas de arte, se sufre un declive tanto en la política como en la economía nacional, así como la experiencia de algunas derrotas militares.

fueron ajenas a las propias de los cristianos. Además, cabe hacer notar que el orgullo nacional en la España del Siglo de Oro se nutría de la reafirmación del nacionalismo basado en la pureza de sangre.⁵⁸ En las comedias de musulmanes y cristianos existe, pues, una clara intención de reafirmar la identidad del pueblo español al destacar el valor con el que se defendía tanto la fe católica, abrazada por los reinos de origen visigodo, como las costumbres propias de una nación de carácter austero y estoico que se oponía a la excesiva libertad o libertinaje con que, a su parecer, vivían sus oponentes musulmanes. Es un hecho innegable que dos culturas que conviven durante un periodo de tiempo prolongado ejercen entre sí una mutua influencia. Es también lógico suponer que cada parte subordina lo ajeno a la propia, por lo que cada grupo tiene la tendencia de sobre-valorar las costumbres propias y, al mismo tiempo, restar importancia a todo lo que hubiera tomado o aprendido de los adversarios. Incluso se ha dicho que apenas resulta posible distinguir la historia del mito. En palabras de Thomas Glick:

History seems scarcely distinguishable from myth. Historians, whether critical or not, at one point or another in their work, embody in the past values which seem to be the most significant or enduring of a given peoples' experience. Since values are culturally or socially defined, historians from this perspective, engage in a process of myth-building. (1979 : 3)

En efecto, si los historiadores incorporan al pasado valores que les parecen ser los más significativos o permanentes de la experiencia de un determinado pueblo, resulta aún más lógico el que un hombre de letras, comprometido con los intereses de su pueblo, incurra en esta práctica.

⁵⁸ Para los fines de este estudio, el "español" es el sujeto identificado con la cristiandad de la corte de Madrid, por lo que no nos interesa entrar en la polémica entre Américo Castro y Sánchez Albornoz que discutía sobre el origen de los españoles.

Las comedias de Lope son una evidencia de esta afirmación, pues en ellas trasciende un sentimiento de orgullo cristiano moralizador, acorde con los dogmas de la iglesia católica de la época. En consecuencia, las acciones de los cristianos, referidas en las comedias del estudio, se caracterizan por ser siempre nobles, juiciosas y ejemplares; en otras palabras, dignas de imitarse. En cambio, las de los moros son por lo general acciones orientadas hacia el mal debido, en parte, a que estas se fundamentan en una creencia religiosa equivocada. En efecto, aunque *a priori* se afirme que la convivencia ha sido como un diálogo entre ambas culturas, desde la postura de Lope, -quien no es precisamente un historiador- el diálogo no resulta equitativo. El cristiano ocupa una posición superior, pues él es el que da el ejemplo de vida; y el moro, una inferior porque es el que aprende y reverencia los distintos aspectos de la cultura cristiana. Este aspecto es precisamente una prueba de cómo Lope quería principalmente satisfacer al vulgo, a su público cristiano que quería ver representar las hazañas gloriosas de sus mayores.

En las comedias de Lope, la mayor parte de los moros de la península, ya sea en la frontera andaluza como en cualquier otra parte del territorio, son representados como personajes despreciables, de mal carácter o malas costumbres, bajos sentimientos, rencorosos y traidores, salvo contadas excepciones. En parte esto se debe a que Lope reelabora historias y leyendas tradicionales en las que ya figuraban con dichas características. Cuando estos personajes aparecen, realizan actos de bravuconería, en los que amenazan a los héroes cristianos; sin embargo, son ellos mismos quienes salen perdedores cuando se enfrentan con las armas a los cristianos o terminan corriendo

vencidos y humillados. Buenos ejemplos de estos casos son el moro Tarfe tanto en *Los hechos de Garcilaso* como en *El cerco de Santa Fe*, Gazúl en *El sol parado*, Rosarfe y Zoraide en *La divina vencedora* y los soberanos de Granada, en comedias como *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* o *El hidalgo Bencerraje*. Otras veces los moros hacen de graciosos que llegan al ridículo, ya sea por su bajo entendimiento o por los errores que cometen con su enredado lenguaje y modo de hablar. Estos moros sirven de criados a los cristianos, pero generalmente no transmiten ninguna confianza, a pesar de estar camino de la cristianización, gracias al buen ejemplo del amo. Es solamente al final que se confía en ellos, cuando vemos que efectivamente, luego de diversas actitudes y hasta acciones dudosas confirman su lealtad al héroe y, por supuesto, terminan cristianizándose. En relación con ello, se puede suponer que el público ha desarrollado cierta empatía por el moro humilde y servil que permanece siempre al lado del amo cristiano, aunque la mayor parte de las veces producen la burla debido a su lenguaje burdo y trabado que consiste en una especie de jerga de castellano mal hablado. Este tipo de moros no significan un verdadero obstáculo para el héroe cristiano. Se trata de morillos jóvenes como por ejemplo Hametillo en la comedia *Pedro Carbonero*, Zulema en *La divina vencedora* o en *La envidia en la nobleza*.

Los buenos moros o los más valientes son convertidos al cristianismo, lo cual es también una manera de vencerlos. Aquellos contados casos en los que existe un personaje musulmán que realiza buenas acciones o que demuestra actitudes de alta nobleza, generalmente guiado por el amor puro hacia su dama -lo cual, como ya dijimos, sucede en contados casos-, son siempre debidos a la

buena influencia que el héroe cristiano haya podido ejercer sobre dicho personaje. En efecto, las acciones ejemplares de los cristianos son una manera de lograr vencer al enemigo, y por lo tanto de vencer obstáculos que de otra manera podrían ser insalvables. Y es que normalmente los moros que se convierten en amigos de los cristianos y que terminan siguiendo su buen ejemplo son los más fuertes o los más nobles. Así por ejemplo, en la comedia *La divina vencedora*, el cristiano Gallinato que podría tener en Cardiloro un terrible contendiente, se compadece del moro al escuchar su pena de amor y sus nobles intenciones, estableciéndose muy pronto un poderoso lazo de amistad entre ambos para que, hacia el final de la comedia, el moro abrace la fe cristiana, influenciado por el héroe cristiano.

Una comedia en la que el moro se destaca por su nobleza y, sobre todo, por el valor con el que es capaz de cumplir una promesa es *El remedio en la desdicha*, obra basada en un romance tradicional. Lope recicla esta historia, destacando tanto la nobleza del joven Abencerraje como el valor del capitán cristiano Narváez. En esta pieza, no se puede negar que existe un reconocimiento de la nobleza que pueda tener un moro dentro de su propia sociedad jerárquica.

Con la temática rescatada en todo este grupo de comedias, se demuestra que existe una constante intención de demostrar cómo los reinos de España durante el periodo de invasión mora no pararon de luchar contra los enemigos, pero además, no dejaron de ser más fuertes que el enemigo en ningún momento. De esta manera se resta importancia a la presencia de los musulmanes. También

se destaca la existencia de una unidad y buena organización en el reino a pesar de la invasión entre los diferentes pueblos. Todas las ciudades y castillos o puestos de frontera están bajo el mando de un solo monarca, ya sea el rey Don Sancho, el rey Fernando, etc. Los cristianos siempre están unidos por el mando de una sola cabeza que organiza y sabe lo que debe hacerse en el momento adecuado; prueba de ello es que al final de la obra, cuando todo ha sido resuelto, siempre se tiene la presencia del rey que viene a premiar a los valientes. Así, por ejemplo, en la comedia *El alcaide de Madrid*, si bien es el mismo alcaide el que dirige todas las acciones que conducen a la victoria de los pocos cristianos que se enfrentan al enorme ejército de moros que los atacan, no se deja de mencionar al rey Alfonso que es quien ha dejado las órdenes de la defensa de la ciudad al alcaide. Asimismo, en *La envidia en la nobleza*, será una carta del rey Fernando la que solucione los conflictos. Los moros, por el contrario, están agrupados en diferentes núcleos, ciudades o pueblos y existen varias cabezas de estado. Un rey moro no aparece como un hombre de absoluto poder como sucede entre los cristianos. Inclusive un vasallo suyo puede medirse con él. Los reyes musulmanes solo pueden protegerse con los muros de sus ciudades, ya que no pueden contar ni con sus propios súbditos a causa de su carácter traicionero. Para estos personajes, por lo general, el camino a su destrucción se inicia a causa de sus vicios como el ocio, la mentira y la lujuria.

Mientras que el galán cristiano destruye al enemigo ganándole en franca batalla o aliándose con él – cuando así lo merece – para luego enseñarle el camino derecho hacia la fe cristiana, lo que sucede con los personajes femeninos resulta aun más interesante. Por una parte, las damas cristianas que Lope

concibe en las comedias de este grupo son el dechado de virtud y de pureza, además de bellas. Estas evitan todo tipo de contacto con los moros para preservar su honra, ya que el recato y la castidad de las damas es una virtud muy valorada por la sociedad del siglo de oro. En las comedias de este grupo, las damas cristianas se mantienen fieles a su buen proceder o al menos a su buena reputación. Esto contrasta totalmente con el comportamiento liberal de las moras que no se detienen en exponer sus deseos carnales al galán de su preferencia y que siempre son dirigidas por sus pasiones.

Las moras sí representan un verdadero obstáculo en todas estas comedias porque ellas siempre urden diferentes enredos, con el fin de seducir a los cristianos, incluso traicionando a sus propios padres. Tal es el caso, por ejemplo, de la mora Celima en *El alcaide de Madrid*. Las moras utilizan su belleza para dominar a los moros y convertirlos en los instrumentos de su voluntad y se movilizan por todas partes libremente, contrariamente a la costumbre de las cristianas que permanecen en sus hogares, bajo la protección de un hombre maduro que suele ser el padre. Una mora puede ser la madre de un niño cristiano, convirtiéndose ella misma al cristianismo, aunque generalmente este hecho permanece en secreto durante varios años, hasta que el hijo toma conciencia de su verdadera identidad y decide ir buscar a su padre o su verdadero origen. El mejor ejemplo de esto es el caso de Mudarra, que habiéndose criado en el palacio de su tío el rey moro, en el momento en que descubre que su padre era un caballero cristiano, decide acercarse a su propia gente, cambiando poco a poco hasta integrarse con los suyos totalmente hacia el final de la obra.

En general, se puede observar que la interacción entre musulmanes y cristianos durante la Edad Media, es decir, durante los años de ocupación del territorio, era constante. Existía un gran intercambio entre ambas culturas que en las comedias se intenta recuperar, pero recontando esa parte de la historia nacional desde un punto de vista muy comprometido con la cultura y la fe católica cristiana. En este afán se recobran del olvido los nombres de diferentes personajes que intervinieron en las luchas contra los moros, aumentando su poder y valor, muchas veces aduciéndoles cualidades míticas, para complacer a un público que se alegra de ver reivindicada la historia de la época más oscura de España.

6.4. El *quid pro quo*

En las obras de Lope de Vega estudiadas para el presente proyecto, podemos observar que el *quid pro quo*⁵⁹ que más se explota es el del disfraz, aunque el de la ironía⁶⁰, también está presente. El disfraz es un recurso prolíficamente utilizado en casi todas las comedias y son pocas las excepciones. Asimismo, en ciertas piezas las situaciones en las que la gente confunde a una persona con otra son explotadas arduamente, mientras que en la mayoría solo constituyen un detalle que se añade a la trama. En la mayor parte de las piezas del estudio, el *quid pro quo* da origen a escenas de enredo sumamente cómicas e

⁵⁹ Según Pavis, el *quid pro quo* es el equívoco que conduce a confundir un personaje con otro. Ironía. Disfraz (1990).

⁶⁰ "Hay ironía cuando un mismo enunciado revela, más allá de su sentido evidente y primario, un sentido profundo, a menudo contrario al primero" (Pavis, 1990).

interesantes, sin embargo, en algunos casos aislados pueden ser el inicio de una tragedia.

En las primeras comedias de Lope la confusión se forma en torno a la utilización de un disfraz de moro usado por un cristiano o de una mujer vestida de hombre. En cambio, en sus obras posteriores la confusión se acentúa con ambientes nocturnos en los que al abrigo de la oscuridad la escena se prolonga y complica más. Como afirma Alejandro Higashi, “el uso del disfraz tiene relevancia en la comedia temprana de Lope como un recurso dramático y espectacular que subordina distintos mecanismos constructivos, con un amplio margen de influencia sobre la macrosecuencia dramática” (2005 : 31).

Es de notar que normalmente la mujer se disfraza de hombre con fines morales muy positivos. Por ejemplo, en *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, la mora Alhama se viste de hombre para luchar contra Tarfe y vengar la pérdida de su honor. En otras ocasiones las damas cristianas se disfrazan de hombres para realizar acciones que están vedadas a las mujeres, tal es el caso de Rosela en la comedia *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*. Esta dama se viste de soldado para ayudar a librar la batalla contra los moros en la isla de Longo.

Los galanes cristianos también se disfrazan de sus oponentes. En algunas ocasiones toman las vestiduras de los moros con el objeto de acercarse a sus amadas y conocer sus sentimientos, como sucede en *Los tres diamantes*. Otras veces, para hacer burla de los moros; así por ejemplo, en la comedia *Jorge Toledano*, Jorge se viste de moro (Acto Tercero, cuadro 4) para conducir a su

padre hasta Valencia y generar una confusión, pero luego se arrepiente de haberse disfrazado con el vestido del enemigo porque piensa que por esta razón ha perdido a su prometida:

JORGE: ¡Vaya este vestido triste
fuera de mí, donde asiste,
que bien merece este ultraje
cristiano que deja el traje
de quien la Iglesia le viste!
¡Vaya fuera este turbante,
del que le ofende y condena
señal propia y semejante!

(pp. 646 –647)

Es notable el hecho de que el disfrazarse y aparentar pertenecer a la fe contraria conlleva sentimientos de pesar para el cristiano, mientras que en el caso contrario, es decir, cuando el moro toma la vestimenta del cristiano, éste experimenta una sensación de bienestar que, muy a menudo, se acompaña con la transformación religiosa del moro que culmina con su conversión al cristianismo, hacia el final de la comedia.

En *Viuda casada y doncella*: (Acto Segundo, cuadro 1) Feliciano se hace pasar por médico para engañar a los moros, manipularlos y tornarlos a su favor. En este tipo de casos que se repiten en varias de las comedias de este grupo, los cristianos engañan a los moros gracias a su pericia y gran facilidad de palabra, iniciándose una complicidad con el público que conoce la verdad y que goza de la ignorancia del enemigo. Aquí el disfraz no es un obstáculo, sino un recurso del héroe. Por otra parte, en *La divina vencedora* el héroe cristiano Gallinato se hace pasar por moro para introducirse en Granada y rescatar la imagen de la

Virgen María. En esta pieza, el disfraz servirá como valioso recurso para sortear uno de los obstáculos más difíciles.

Los moros toman el vestido de un cristiano generalmente para llevar mensajes de cristianos cautivos. Estos moros suelen ser amigos de los cristianos. Tal es el caso, por ejemplo, de *El Grao de Valencia*, pieza en la que el moro Jarife se hace pasar por un pescador francés para llegar a Don Félix y pasar un mensaje de la dama a su galán. Luego, en esta comedia, se descubre que en verdad se trataba de un cristiano que había sido secuestrado por los moros de pequeño, aspecto que reaparece en la obra *El mayorazgo dudoso*. En esta comedia el hijo del rey que fuera secuestrado de niño por los moros, regresa a su patria y es confundido por un moro, pero el descubrimiento de su verdadera identidad conducirá al reestablecimiento del equilibrio deseado. En *Los esclavos libres*, Leonardo se hace pasar por moro para entrar en el palacio de Biserta y acercarse a su dama, Lucinda. Esta lo reconoce rápidamente, pero los reyes moros no, por lo que se da ocasión a la formación de un enredo cómico, debido a que los dos jóvenes aprovechan de su complicidad para burlar a los monarcas. Las escenas de confusión se extienden cobrando una buena parte de la comedia. En *El alcaide de Madrid* (cuadro cinco del acto central) los galanes luchan unos contra otros equivocando sus identidades debido al *quid pro quo* que se establece a causa del disfraz que llevan. El uso del disfraz en esta comedia se convierte en un elemento enriquecedor porque, además de presentarse en las escenas centrales de la pieza se prolonga, tomando un papel de importancia.

En *El tirano castigado*, el disfraz como recurso de confusión se utiliza repetidamente con varios de los personajes y en distintas ocasiones. Así por ejemplo, Fabio se hace pasar por Floriseo, al abrigo de la noche, para engañar al galán, traicionarlo y echarlo al mar. En este caso el *quid pro quo* inicia la problemática central de la pieza, es decir, con el uso del disfraz se introduce el primer obstáculo que separa a los amantes. Más adelante, el disfraz aparece como recurso que ayuda a los héroes. Por ejemplo, Arminda toma el traje de hombre y se hace pasar por Armindo para acercarse a su amado Floristeo que está en Biserta, como esclavo de los moros que lo habían rescatado del mar. De igual manera, hacia el final de la pieza, los jóvenes, disfrazados de moros regresan a Cerdeña para salvar a la duquesa del tirano. Por su parte, la duquesa se disfraza de campesino para poder hablar con su padre y evitar que el tirano sospeche una traición.

Es interesante notar que cuando la mujer se disfraza de hombre o cuando el hombre toma la vestimenta de otro hombre, como sucede en la mayor parte de las comedias, el *quid pro quo* tiene una función positiva. Esto no sucede en *El negro del mejor amo*. En esta pieza observamos por primera vez que el traidor Pirro se disfraza de mujer para matar a Almanzor. Esta es una situación totalmente diferente, porque aquí se trata de un hombre que se viste de mujer con fines deshonestos, es decir, para cometer un acto bajo y despreciable. Vale añadir que solamente un moro cobarde podría ser capaz de tomar el vestido de una mujer (aparte del gracioso, que normalmente lo hace con fines de comicidad). Existe, pues, una rígida escala de valores, en la cual los moros se ubican por debajo de los cristianos, pero también, existe una evidente misoginia

que se desprende elocuentemente de las comedias y que demuestra cómo la mujer se sitúa también por debajo del hombre, de acuerdo a los cánones de la época. Así por ejemplo, en una comedia considerada de Santos en las clasificaciones tradicionales, pero incluida en nuestro estudio por su contenido del tema de enfrentamiento cristiano musulmán, como es *La vida de San Pedro Nolasco*, el diablo se disfraza de moro para crear una trampa y manipular a los cristianos a través de una mora.

El *quid pro quo* no solo se reduce a la explotación de un disfraz, también se presenta en forma de ironía⁶¹ (disimulo), de fingimientos y engaños. Al igual que el disfraz, por una parte, sirve como recurso que ayuda al Sujeto para que éste logre sus objetivos, pero por otra, se constituye en un verdadero obstáculo para el héroe. Tal es el caso de la comedia *El remedio en la desdicha*. En esta pieza, desde un principio, el moro Abindarráez cree en una mentira que fuera inventada por sus enemigos cuando él era pequeño y piensa que Jarifa, la mora a la que ama, es su hermana. En este caso, el *quid pro quo* tiene un toque más trágico por la atormentada pasión que viven los jóvenes. El descubrimiento de la verdad en el primer acto termina con el obstáculo que separaba a los dos amantes, aunque, como señala Teresa Kirschner, "al final de la comedia el recuerdo del lazo incestuoso subyacente a sus amores aún aflora" (1998 : 21) .

Una comedia en la cual la ironía está muy bien organizada es *La doncella Teodor*. En esta pieza, Teodor utiliza la estrategia de fingir locura para salvarse

⁶¹ Según el *Diccionario del Teatro* de Pavis, "hay ironía cuando un mismo enunciado revela más allá de su sentido evidente y primario, un sentido profundo, a menudo contrario al primero." p. 279.

de los moros y evitar que el moro Celindo se case con ella, como podemos apreciar en el siguiente pasaje:

MANZOR: Sorda y necia se ha fingido
con tales gestos y voces
que no hay hermosura en ella
que no deshaga y desdore p. 229 b

Sin embargo, este ardid ideado por la inteligente dama no es suficiente para salvarla de sus enemigos. En un soliloquio que Teodor dirige a la audiencia conocemos sus reflexiones cuando se manifiesta así:

TEODOR: Para poder librarme
de tan fiero e injusto casamiento,
propuse remediarme
con arte de mi raro entendimiento;
fingíme sorda y loca;
mas cuando excede el mal, la industria es poca.
Terrible cosa ha sido
mi cautiverio, pero mayor fuera,
si en el de aquel marido
para mayores penas estuviera
porque no hay Berbería
como una aborrecida compañía. P. 236 b

En efecto, el mayor mal es el cautiverio y la idea de terminar viviendo en berbería con la detestable compañía de los moros. Pero la doncella no pierde la esperanza de su salvación y cifra todas fuerzas en su intelecto, del cual se siente segura y satisfecha cuando dice, por ejemplo: "Vencer con arte mi fortuna espero" (p. 237). En efecto, el arte al que se refiere lo utiliza soberbiamente al final de la comedia cuando, gracias a la demostración de su gran sabiduría, logra reestablecer el equilibrio buscado desde el principio de la pieza.

Si bien en la mayoría de las comedias del grupo el *quid pro quo*, tanto en la forma de disfraz como en el de ironía, se presenta como un recurso más del dramaturgo para añadir interés a la pieza, en algunas comedias como *El cerco de Santa Fe*, *El sol parado*, *La Santa Liga*, *El postrer godo de España* o en *Las famosas asturianas* no se encuentra un *quid pro quo* evidente. Este no es el caso con la comedia *El Argel fingido y renegado de amor*. Esta es una obra singular, porque en ella, a diferencia de las otras, el *quid pro quo* se constituye como el principal obstáculo y la ironía se desarrolla más plenamente debido a que toda la obra en sí es un real engaño. Desde el título de la pieza, en ella se engaña con absolutamente todos los elementos. Por una parte se toma una ciudad falsa por la verdadera, por otra, todos los cristianos se hacen pasar por moros, valiéndose no solamente de disfraces, sino también de diálogos, actitudes y costumbres que (desde el punto de vista de los cristianos) son propias de los moros. En esta pieza, el descubrimiento de la verdad oculta detrás de toda la parodia será el sorteo del obstáculo principal, y por tanto, la solución del conflicto.

El obstáculo principal es ideado por el Oponente de la comedia, el joven Rosardo, que quiere conquistar a Flérida, sin tomar en cuenta que la dama ya está enamorada de otro galán, Leónido. Rosardo, despechado por el rechazo de la dama, decide hacer creer a todos que se ha convertido en moro y para esto inventa un mundo totalmente ficticio:

ROSARDO: Harás pues que parezca la galera
con sus velas bastardas y sus gavias
pondrás los estandartes con sus lunas

y pintarás muy bien la popa y proa.

...

Eso has de hacer, y luego juntamente
vestir los marineros y oficiales
de moros, y encargalles el secreto,
y esto mismo a mis pajes y criados.
Mas, para que no entiendan el secreto,
diles a todos que me he vuelto moro.

...

Con ello quiero
asombrar esta costa de mi patria
porque volverme moro he pretendido. (p. 473 a)

Pero el mozo no se detiene ahí, sino que va más lejos, puesto que, en una isla desierta, construye una ciudad completa, con casas, tiendas, gente, etc., en la que llevará a cabo el engaño para tratar de conquistar a Flérida:

ROSARDO: irás a con una barca a aquella isla
que el otro día hallamos despoblada.
Allí procurarás tener seis tiendas
entre las casas viejas que allí había;
que yo diré que el Gran Señor me manda
edificar agora un fuerte en ella,
y allí podré tener los que cautive,
y pensarán que están entre los moros. (p. 475 a)

De acuerdo a lo planificado, la dama es secuestrada por los supuestos moros y luego es transportada al Argel fingido, donde la recibe Rosardo, desempeñando su papel concienzudamente. El falso moro ofrece la libertad a Flérida a cambio de que acepte su mano en matrimonio, pero la dama rechaza la oferta. Más tarde, Leónido, el galán principal llega a la isla para recuperar a Flérida, disfrazado de ermitaño. Por su parte, la dama se hace pasar por esclava marcándose la cara con clavos falsos. Los amigos y criados imitan la parodia, paralelamente, de modo que cada uno de los personajes se encuentra interpretando un papel. En cierto momento, todos se dan cuenta de la verdadera

identidad de cada uno. Sin embargo, impulsados por los celos que se desencadenan con el enredo, continúan fingiendo, hasta que todo se aclara debidamente. En la conclusión de la pieza el falso moro no logra su objetivo porque la dama se inclina, como sucede al principio y como era de esperarse, a favor del otro galán. Todos los obstáculos que Rosardo ha ido levantando en el camino del Sujeto han sido sorteados, el Argel fingido ha sido descubierto y el Oponente recibe una triste lección por sus engaños, viendo que la dama que ama prefiere a otro.

El Sujeto de la acción llega a obtener el Objeto de su deseo al atravesar el Obstáculo que consiste en el descubrimiento de la verdad oculta detrás de toda la parodia y, consecuentemente, el fin del *quid pro quo*, como se puede observar en el siguiente esquema actancial, que resume el conflicto principal de toda la comedia:



Como bien se puede ver, el Oponente u Obstáculo de la comedia es el galán Rosardo que se vale de su falsa identidad de moro para manipular la situación. Entonces, el Obstáculo es sorteado cuando Rosardo, vencido en su objetivo renuncia a la dama, confiesa la verdad y se revela como el verdadero

cristiano que es, arrepentido de lo que ha hecho, como lo muestra el siguiente pasaje:

ROSARDO: Amor que en las almas vive.
Yo no fui a Argel ni soy moro,
que es muy hidalgo mi origen,
ni dejara a Dios por todo
lo que los dos polos ciñen. (500. b)

De este modo, la comedia se resuelve favorablemente para los jóvenes enamorados. No obstante, cabe hacer notar que este no sería el único esquema actancial de la pieza, sino que existe una situación paralela, que se desarrolla entre los amigos y hermanos de los principales personajes, la cual se resuelve de la misma manera. Es decir, la trama secundaria también sufre el mismo estilo de solución ya que el obstáculo para los personajes secundarios es otro *quid pro quo*.

6.5. Los obstáculos físicos

Los obstáculos físicos que Lope utiliza en sus comedias son objetos que, por lo general, contienen un gran simbolismo. Entre los que más aparecen en el grupo de comedias de moros y cristianos se puede contar con los muros, el mar, las ventanas y las puertas, entre otros.

Los muros o murallas son especialmente explotados en las comedias de hechos históricos de nuestro dramaturgo; sin embargo, cabe hacer notar que su uso no es una particularidad lopesca. Diferentes autores de la época, tanto de España como extranjeros utilizan este elemento con las mismas finalidades. En

comedias como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, *El cerco de Santa Fe*, *El alcaide de Madrid*, *La Santa Liga*, *La divina vencedora* y *Pedro Carbonero* desempeña un papel importante. Esto se debe a que los conflictos tratados se basan en historias de la Edad Media y la Reconquista, época en que las ciudades de la península estaban amuralladas, precisamente con el objetivo de defenderse de las invasiones de los enemigos.

El muro es un obstáculo que de por sí representa la inaccesibilidad cuando se trata de atacar, sin embargo también puede significar la protección de un pueblo. Por este motivo, el sorteo del muro puede significar tanto el peligro como la seguridad. En las comedias de Lope de Vega siempre se encuentra este doble valor. Es así que a veces el mismo muro se presenta como una ventaja para los cristianos, pero en otras ocasiones es el obstáculo mayor que los héroes deben sortear para destruir al enemigo.

En las comedias más maduras de nuestro dramaturgo el simbolismo del muro se presenta de modo muy claro, es decir, un muro que se ha presentado desde un principio como obstáculo para los héroes cristianos, a lo largo de toda la pieza, mantiene dicho valor; por lo tanto, el objetivo de los cristianos, Sujetos de la acción, es el de franquear el muro (obstáculo) para terminar con el enemigo. Asimismo, cuando en el inicio el muro sirve como defensa de una ciudad, los cristianos tendrán que defenderlo constantemente para evitar la invasión de los enemigos que pretenden alcanzarlos. Este muro tiene la función de barrera de seguridad y es más bien un obstáculo para el antihéroe. Por

ejemplo, en *El alcaide de Madrid* el muro es la defensa de la ciudad y este hecho se deja bien claro desde la Jornada Primera hasta el final de la obra.

En las primeras comedias de Lope, por el contrario, el mismo muro cumple la doble función de protector y de obstáculo a lo largo de toda la pieza, dependiendo de la situación. Primero se presenta como obstáculo para los cristianos, en una escena siguiente se convierte en un protector del ejército cristiano, para luego volver a representar el obstáculo, como en un inicio. Esto se nota, especialmente, en las obras que se basan en las leyendas e historias de las guerras de la frontera andaluza. *El cerco de Santa Fe*, por ejemplo, es una comedia en la que se puede observar esta frecuente variación. Es decir, en ciertos momentos el muro del que se trata es el de la ciudad cristiana erigida en el valle, mientras que en otros pasajes es el de la fortificada ciudad de Granada. De inicio sabemos que “Cercada está Santa Fe / de mucho lienzo enserado” (p. 104). Más adelante, cuando la reina expresa su deseo de ver “el muro” (p.108), comprendemos que la soberana quiere asegurarse de la protección que esta construcción puede ofrecer a los soldados de su ejército. Recordemos que en esta obra y casi siempre, la reina Isabel la Católica desempeña un papel de protectora terrestre equivalente al de la Virgen María, que es la protectora celestial. En la Jornada Segunda, en cambio, el muro al que se hace referencia es el de la ciudad de Granada y, en esta ocasión, simboliza el obstáculo que se interpone ante los cristianos, que quieren atrapar y vencer a sus enemigos, como se puede constatar en el siguiente pasaje:

REINA: Presumo, valerosos caballeros,
 que después que mi rey se partió a Baza,
 habéis hecho tan célebres hazañas,
 que pueden gloriarse en todo el mundo,
 ya talando los montes y los campos,
 ya asolando las fuerzas y castillos
 a los moros furiosos de Granada,
 ¿cómo les va a los moros y a los muros
 después de estas refriegas y combates?

PULGAR: A los moros, señora; mal, sospecho;
 a los muros más bien, que son más fuertes,
 los cuales yo prometo a Vuestra Alteza
 que son los más gallardos bien hechos
 que debe de tener ciudad de España:
 vense las torres y almenas fuertes,
 entre árboles y huertas, que a la vista
 ofrece un objeto de gran gusto. (pp. 143 – 144)

En este pasaje el muro de Granada, que es el elogiado, es evidentemente un obstáculo muy poderoso, ya que es alabado como algo más fuerte que el enemigo mismo. No obstante, más adelante, en el transcurso de la comedia, este obstáculo sirve también como protección de los cristianos, pues vemos que Don Martín se cobija en él para acechar al enemigo, y así lo expresa: “Toda la noche he pasado / encubierto con el muro” (p. 147). En pasajes posteriores el obstáculo se logra debilitar gracias a una higuera que crece junto al muro y que permite la entrada y la salida de la ciudad. En la Jornada Tercera, en cambio, el muro vuelve a ser el de Santa Fe, que ahora sirve como sólida atalaya a los reyes, desde donde pueden observar las acciones del enemigo, lo cual contradice la descripción inicial que se hacía del muro. Sin embargo, a los ojos del moro, se vuelve a hacer notar el detalle de construcción del muro de la ciudad-campamento, pues el moro recuerda que se trata de un objeto muy débil, como se lee en el pasaje siguiente, en el cual Tarfe hace burla de los cristianos:

TARFE: Cristianos de Santa Fe,
 entre lienzos y tendales,
 como vuestro muro fuertes
 al aire que los combate;
 vosotros que de ser hombres
 os habéis vuelto a pañales, (p. 161)

En la comedia *La divina vencedora*, en cambio, el muro principal es el de la ciudad de Granada, que queda establecido como el principal obstáculo de la comedia en todo momento. El héroe cristiano Gallinato debe franquearlo para recuperar la imagen de la Virgen María y para esto debe entrar en Granada, fingiendo ser esclavo de su amigo Cardiloro, el moro. Este ardid desencadenará una sucesión de hechos gracias a los cuales se logra resolver el problema central de la comedia.

Así como el muro es un importante obstáculo que aparece especialmente en las comedias que contienen un conflicto de enfrentamiento bélico, en las ciudades medievales de la península ibérica, el mar cumple una función de obstáculo físico similar. Este elemento es ampliamente utilizado en las comedias de cautiverio, obras en las que la problemática gira en torno a las dificultades de las distintas naciones europeas, que sufren la amenaza y los constantes ataques de los musulmanes. En este sentido, las comedias de cautiverio son las piezas en las que el mar cobra más significado. Desde obras tempranas como *El Grao de Valencia* ya vemos cómo el mar desempeña un papel importante en el proceso de formación y solución de los conflictos. Asimismo, el valor simbólico y el campo semántico del mar está muy bien explotado por el dramaturgo. Con frecuencia podemos encontrar numerosas alusiones a aventuras mitológicas de

origen latino o griego, especialmente tomadas de textos heroicos, de la tradición grecolatina, de la *Ilíada* o de la *Odisea*, que se utilizan para formar paralelos con las aventuras y las peripecias de los héroes relacionadas con el mar o la dificultad de su travesía. Otras veces se hacen alusiones al agua bautismal o al llanto, etc.

Es pertinente recordar que Lope de Vega era castellano, había nacido, crecido y vivido en Madrid, el centro del país, por lo tanto, cuando se muda a la ciudad costera de Valencia, el dramaturgo se enfrenta a una geografía nueva, muy diferente a la acostumbrada y que causa gran impresión en él. Esto se puede evidenciar en muchas de sus creaciones, como el siguiente pasaje:

LEONORA: Holgado me he por extremo
 de haber visto el mar.

CRISELA: Es bravo.

LEONOR: De ver su furia no acabo;
 desde la orilla le temo.
 ¡Válame Dios!, que esto es
 de quien dicen tantas cosas.

CRISELA: Mira sus ondas furiosas
 baña en su agua tus pies;
 ...
 porque en llegando a Castilla
 digas que entraste en la mar. (*El Grao*, p. 513 a)

La nueva realidad que Lope encuentra durante su residencia en Valencia trae consigo la materialización del proverbio “hay moros en la costa”⁶². En efecto, en esa ciudad del Levante español, la gente vivía en constante zozobra a causa de las invasiones de los moros o piratas berberiscos que se desprendían

⁶² Cabe hacer notar que el dramaturgo valenciano Guillén de Castro, desde 1593 hasta aproximadamente 1600, desempeñó el cargo de *Capitán de Caballos de la Costa* del Reino, con obligación de vigilancia costera y caballería a su cargo (Ramos, 1986 : 230).

desde la costa norteafricana. Este hecho se convirtió en gran fuente de inspiración para ampliar un repertorio que ya se había iniciado, en las obras primerizas, con los romances e historias de la antigua frontera.

En las comedias que se desarrollan en las ciudades de la costa, el mar cumple dos funciones al igual que el muro; por una parte sirve como muralla protectora que aísla a la península de sus potenciales enemigos, es decir, otorga a España un lindero natural que la aísla de los demás; pero, por otra parte, cuando un cristiano es hecho cautivo, en tierras lejanas, el mar se convierte en el obstáculo físico mayor que lo separa de su tierra natal y, por tanto, de su libertad. En las comedias de cautiverio, la total liberación se presenta en la travesía del mar, de regreso a la madre patria. Por ejemplo, mientras que en la pieza *Lo que hay que fiar del mundo* el galán Leandro pierde su libertad al atravesar el mar, pues es hecho cautivo por unos moros persas, en *El Grao de Valencia*, es solamente atravesando el mar como la doncella Crisela se libera del yugo de los moros. Contrario al mar obstaculizador será, por ejemplo, el viento. Este elemento puede salvar como el amor, aligerando el viaje de la dama que regresa a su patria, como lo hiciera Eolo con Ulises para que regresara a Ítaca. Existe, pues, una larga tradición grecolatina, según la cual el viento puede ser amigo de los marineros en alta mar. Esto se hace evidente en las palabras de Leandro cuando escapa del mar para llegar a las playas de Génova: "No he visto tal navegar / todo ha sido viento en popa" (*Lo que hay que fiar del mundo*, p.260 b) o cuando dice: "Es el viento tan amigo / de amores y enamorados."

De igual manera, en *Los esclavos libres*, el mar es también el obstáculo que separará al galán de su amada en dos ocasiones. Primero, cuando se inicia la comedia con el secuestro de la dama de las costas de Perpiñán, para ser llevada a Biserta. Luego, la idea de mar – obstáculo se corrobora cuando el moro Arbolán, una vez en su tierra, se da cuenta de que los jóvenes se aman. Impulsado por los celos, el moro, que está decidido a separarlos, manifiesta: “poner quiero el mar en medio / de él y la prenda que adoro.” (p. 418) En efecto, el mar actúa aquí como un verdadero obstáculo físico del cual se vale el enemigo.

Una comedia en la que se puede encontrar una combinación de muro y mar como obstáculos es *La Santa Liga*. En esta pieza, el mar se presenta, inicialmente, como un obstáculo en la esclavitud de Constanza, que la separa de su libertad y de su patria natal: Nicosia. Luego, una vez que la dama ha salvado el obstáculo y ha llegado a su país liberándose del moro, la dama participa de la batalla que se lleva a cabo en su ciudad, donde tiene que luchar contra los enemigos protegida por el muro de la ciudad. En este caso, el mar ha sido obstáculo para la dama y el muro objeto de protección o seguridad. Sin embargo, es en el argumento principal de esta pieza donde encontraremos que tanto el mar como el muro desempeñan un valor de evidentes obstáculos. Cuando el ejército de las naciones cristianas, unificadas bajo el nombre de la Santa Liga, se lanza contra los enemigos para liberar Nicosia del poder de los turcos, el comandante reconoce que uno de los obstáculos mayores al cual se enfrentan es el mar. En una emocionante arenga, destinada a alentar a las temerosas tropas, el Marqués de Santa Cruz dice:

CRUZ: Si miráis, claros señores,
 la mar vuelta monte o selva,
 con los árboles y jarcias
 que desde sus gaviás cuelgan
 ...
 Más poder tiene Filipo,
 más ejércitos sustenta,
 más sangre la noble España
 que a Dios y su iglesia ofrezca. (pp. 554 – 555)

El marqués quiere hacer ver a los soldados que ellos tienen más fuerza y valor que ese mar alevoso que se les presenta delante, que con la fuerte sangre española podrán vencer este primer obstáculo. Luego, en la descripción detallada de la batalla, que es relatada por las figuras alegóricas de Roma, Venecia y España, en las palabras de la primera podemos notar cómo el mar es, en efecto, uno más de los enemigos, igual o tan peligroso como los turcos, al cual el ejército debe vencer. En un principio el mar se halla furioso, pero con las acciones de la armada se logra la calma, como podemos apreciar en el siguiente pasaje:

ROMA: ¡Qué bien parece la armada!
 Don Juan la batalla guía,
 ...
 La mar, nuestra armada ilustre
 a sobreviento le gana;
 pero ya paran las olas,
 calla el mar, y el viento calma. (p. 559)

Luego de una sucesión de hechos gloriosos, relatados siempre por las figuras alegóricas, sabemos que los enemigos van cayendo uno a uno, hasta que, finalmente, los cristianos unificados toman las costas de Nicosia. Con un ritmo

vertiginoso se llega hasta el momento de la victoria, que es cuando se da fin “a la batalla naval”, palabras con las que termina la comedia.

El mar aparece cargado de simbolismo, especialmente en el Acto Primero, en la comedia *El Hamete de Toledo*, que luego será ampliamente comentada. El instante en que vemos aparecer al moro Hamete por primera vez es la noche de San Juan, en Argelia a orillas del Mediterráneo. A la vista del mar, el moro presiente su infortunio, lo cual expresa con las siguientes palabras:

HAMETE: No hay cosa que me sujete
como deste mar la vista
ni más el alma [me] inquiete.
...
Miro esta tierra detrás
y todo este mar delante.
Pienso que quiso poner
entre moros y cristianos
Dios este mar por hacer
que no pudiesen mis manos
mostrar su furia y poder. (p. 174 b)

Queda claro que el arrogante moro siente un profundo odio por los cristianos. Estos enemigos a quienes al mismo tiempo admira, por su excelencia en el uso de las armas, se encuentran al otro lado del mar que, en este punto de la comedia, se presenta como una barrera u obstáculo para que Hamete los alcance y mate. Pero cuando la mora Argelina le lee en el oráculo su mala fortuna, el moro corrobora su mal presentimiento, ya que él mismo puede prever que el mar será el mayor obstáculo para su libertad:

HAMETE: En nombre de Alá miro:
muchas cosas hay aquí;

con no las creer, me admiro.
 ARGELINA: ¿Son tristes?
 HAMETE: Señora, sí.
 Aquí hay un mar, y en la arena
 una cadena.
 ARGELINA: ¡Qué pena! (p. 177 a)

El agua es un elemento importante en esta comedia debido a su valor simbólico. Ésta reaparece en diferentes partes de la pieza, acompañando al moro, hasta el apoteósico final, en el cual el moro recibe el bautismo. En efecto, existe un proceso de transformación tanto en el moro como en el agua. En un principio tanto el hombre como el elemento aparecen en un estado caótico. El mar, con sus características de gigante indomable y voluntarioso forma un paralelo con el moro arrogante que odia a los cristianos. A medida que la pieza transcurre, Hamete va venciendo sus obstáculos internos para concluir aceptando la fe cristiana en el bautismo. Del mismo modo, el agua que primero está en el mar, luego reaparece o en el llanto o en el río, para resurgir finalmente como el agua del bautismo que recibirá el moro voluntariamente. El agua ya no es un obstáculo, por el contrario, ahora es el elemento que le permite trascender a una nueva vida. A pesar de su muerte, el bautismo será la puerta de salvación de su alma.

Las puertas y ventanas, tan relevantes en otros subgéneros dramáticos, también serán elementos obstaculizadores, pero su importancia dentro de este grupo de comedias es menor. Solamente sirven de elementos de apoyo para complicar la trama en determinados instantes. Así por ejemplo, en la comedia *El Grao de Valencia* vemos como el galán sufre, debido a que el padre ha decidido cerrar la ventana a través de la cual se hablaba con la dama. Este motivo de

sufrimiento resulta vano cuando entre él y la dama se interpondrá el moro que la secuestra y que la roba de España.

6.6. Los obstáculos interiores

Cuando se estudian los detalles concernientes a la naturaleza de los Oponentes, también se pueden distinguir aspectos que evolucionan de una comedia a otra y, sobre todo, de un periodo a otro, dentro de la producción del dramaturgo. Por ejemplo, el moro de las primeras comedias de Lope no pasa de ser un hombre pretencioso e infiel que, llevado por sus deseos generalmente carnales, se embarca en una loca y atrevida empresa contra los cristianos, para luego terminar renunciando a su principal acometido, sin sufrir ninguna consecuencia moral de importancia. Este moro – marioneta está muy lejos de los complejos personajes de las comedias escritas en la madurez de Lope, como es el caso, por ejemplo, del Hamete de Toledo, hombre lleno de problemas psicológicos, que termina su vida en una escena sin precedentes, aceptando la fe cristiana al borde de la muerte y reconociéndose como hombre pecador.

En efecto, en las comedias de la primera etapa de la producción de Lope, los esquemas actanciales se estructuran de modo simple y casi similar. En ellos el Sujeto de la acción invariablemente es el cristiano que debe vencer al moro Oponente para obtener el Objeto de su deseo. Los obstáculos son mayormente de carácter físico y sus resoluciones no dependen de la psicología del personaje en cuestión. La única posibilidad de que el Sujeto se encuentre ante un elemento

obstaculizador de carácter interior es cuando debe enfrentar y superar los celos, el cual es un motivo frecuente en casi todas las comedias de Lope.

En las comedias del grupo de estudio, posteriores a 1609, en cambio, encontramos una variedad de motivos y obstáculos que no siempre encajan en un esquemático y simple modelo actancial, pero, por sobre todo, situaciones diversas, en las cuales el Moro no siempre ocupa la posición del Oponente, es decir, el obstáculo no siempre va a estar directamente relacionado con el personaje musulmán, aunque éste sí desempeñe un papel crucial dentro del argumento principal de la pieza. Tal es el caso de dos excelentes comedias del grupo, en las cuales el moro aparentemente no se constituye en el obstáculo principal y tampoco es el personaje obstaculizador directo de la trama. Se trata de las comedias *La famosas asturianas* y *El bastardo Mudarra*. En estas dos piezas el obstáculo principal es de origen distinto e interno. No obstante, la solución de éste permite el encuentro con una realidad en la cual el moro sí se materializa como el problema de base.

La primera comedia mencionada, *Las famosas asturianas*, está basada en una leyenda medieval – de la época del reinado de Ramiro I⁶³ –, según la cual el moro Mauregato sometió a los españoles a la indignidad de entregar cien doncellas a los musulmanes para mantener la paz en el reino de León. El tema reaparece en un poema del cual Lope parece inspirarse⁶⁴ para la creación de sus personajes. Haciendo uso de un lenguaje anticuado, nuestro dramaturgo logra

⁶³ Ramiro I, Rey de Asturias, gobierna entre los años 842 y 850

⁶⁴ Se trata de un poema de Pedro de la Vezilla.

dosificar hábilmente la fuerza de doña Sancha, una mujer de armas tomar, con los sentimientos de amor que van naciendo en ella por don Luis de Osorio.

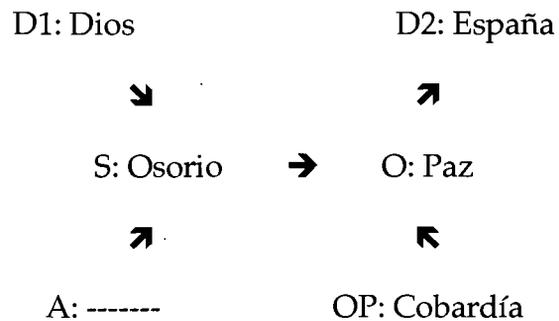
El desequilibrio inicial en la comedia se debe a la debilidad que los cristianos demuestran ante los conflictos. Si bien los musulmanes están en la Península, estos se muestran como enemigos lejanos, pero latentes. Para vivir en paz con ellos, los caballeros cristianos deben cumplir reglas impuestas injustamente. Por esto están dispuestos a vivir humillaciones graves; es decir, en el fondo los cristianos no son capaces de asumir la raíz del problema, enfrentarse a sus mayores enemigos y eliminarlos vencéndolos. Antes que verlos e identificarlos como los verdaderos obstáculos que son para el logro de una paz verdadera en su territorio, están cegados por otro obstáculo mayor: su debilidad. Es a través de las acciones y las reflexiones de doña Sancha como se darán cuenta de su error. La valiente dama les reprocha su actitud y les hace ver la realidad, llevando a cabo una acción muy osada como es la de desnudarse en frente de los hombres, y explica así:

SANCHA: Atiende, Osorio, cobarde
 afrenta de homes, atiende,
 porque entiendas la razón
 si non entenderla quieres.
 Las mujeres non tenemos
 vergüenza de las mujer[e]s;
 quien camina entre vosotros
 muy bien desnudarse puede,
 porque sois como nosotras
 cobardes, fracas y endebres,
 fembras, mujeres y damas;
 y así, no hay por qué non deje
 de desnudarme ante vos,
 como a fembras acontece.
 Pero quando vi los moros,
 que son hombres, y homes fuertes,
 vestíme; que non es bien

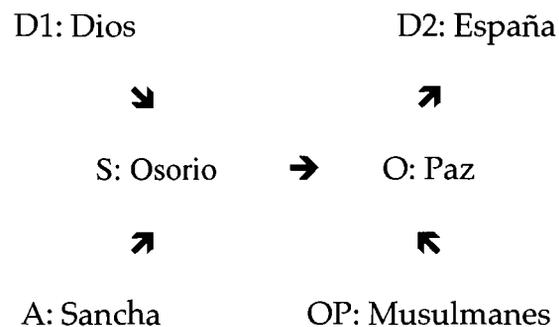
que las mis carnes me viesen. (p. 363 b)

Este ataque frontal al honor de los hombres provoca una orgullosa reacción en ellos mismos, por lo que despiertan de su letargo, franqueando el primer obstáculo, es decir, el de su cobardía para luego asumir su obligación. En los esquemas actanciales que se presentan a continuación se puede observar con claridad lo que sucede:

Esquema #1



Esquema #2



El Sujeto de la acción es Osorio, que en este caso representa a todos los cristianos (es él quien ha sido seleccionado por el rey para entregar las doncellas). Nótese que el puesto de Ayudante que inicialmente estaba desocupado, pues los hombres actuaban solos, sin tomar en cuenta la opinión de las mujeres, se completa en el segundo esquema con doña Sancha que es la que impulsa al Sujeto en su hazaña. Asimismo, el Oponente u obstáculo interno es desplazado por los musulmanes.

En la segunda comedia antes mencionada, *El bastardo Mudarra*, el obstáculo principal se constituye en los sentimientos bajos de la gente, especialmente de una dama en particular. Doña Lambra no puede tolerar que su hermano sea vencido por un jovenzuelo y la envidia la lleva a la manipulación sin límites. Su rabia será el origen de toda la tragedia que se desencadena: la traición y la consecuente muerte de los siete infantes de Lara. Por su parte, Ruy Velásquez, el marido de doña Lambra, que, a su vez, es tío de los infantes, lleva a cabo la traición porque no es capaz de dominar a su propia mujer. Como estos personajes no son capaces de vencer sus propios obstáculos interiores, con lo que hubieran logrado la paz y el equilibrio, están destinados a morir puesto que el espectador y/o el lector los condena por su mal proceder. De este modo, Mudarra es el héroe que vengará la muerte de sus hermanos, eliminándolos a ambos.

En este caso, el Sujeto de la acción es un moro sólo en apariencia, porque en realidad Mudarra, a pesar de haber crecido en el palacio del rey de Córdoba y de que su madre es la hermana del monarca, es cristiano. Ha sido bautizado

por Arlaja, su madre, cumpliendo un encargo de su padre Gonzalo Bustos. De hecho, algo que constantemente se repite en la obra es el beneplácito que el joven siente de ser el hijo de un cristiano y no del rey Almanzor, como se lo hicieran creer antes. Desde el momento en el que recibe la noticia vemos cómo, para el joven, son mayores el placer y el orgullo que siente de saberse cristiano (y no musulmán) que la tristeza que pudiera haberle causado el conocer su origen de hijo ilegítimo. El moro se ha liberado de un peso al descubrir que no es musulmán y es el primer obstáculo que vence en el camino para la venganza de sus hermanos.

Otro tipo de obstáculos interiores, muy frecuentemente explotados en las comedias de musulmanes y cristianos desde un principio en la producción de Lope, son los celos. Estos ciegan al Sujeto impidiéndole ver una realidad favorable a sí mismo y son origen de otras situaciones conflictivas que obstaculizan aún más su acercamiento al Objeto de su deseo. En efecto, los celos dan origen a diferentes enredos. Por este motivo, son las damas quienes, generalmente, aprovechan y se favorecen de los celos que pueden provocar en el galán de su interés en el juego de la conquista. La conquista del Objeto del deseo se dará a través de la superación de los celos, pero, como siempre sucede con las creaciones de Lope, esto solamente sucede cuando se presenta una prueba fehaciente que demuestre la fidelidad de la dama al galán, lo cual normalmente se prueba gracias a una oportuna intervención del Ayudante.

Es de suma importancia hacer notar que tanto en *Las famosas asturianas* como en *El bastardo Mudarra* existe una mejor y más detallada construcción de los personajes. En efecto, al igual que los antihéroes, los héroes son personajes que notablemente manifiestan rasgos de personalidad que los diferencian de los demás caracteres. Por ejemplo, es indiscutible que en doña Sancha descubrimos una mujer valiente, dispuesta a todo por salvar el honor patrio, distinta a muchas otras heroínas que no acababan de definirse en el espectro de los caracteres creado por Lope. Existe pues un progreso apreciable con respecto a los personajes de las primeras comedias de nuestro dramaturgo en las cuales la acción se destacaba por sobre todo, restando, de cierto modo, la importancia de los caracteres⁶⁵. Todo esto se hace más evidente en el momento de emplear los esquemas actanciales, pues, su aplicación a ciertos niveles de la pieza, además de hacerse más complicada, devela también la complejidad del curso que sigue el argumento.

⁶⁵ Este ha sido siempre un aspecto criticado en el teatro áureo español, como hemos comentado en el punto 2.2.

6.7. Momentos de introducción y resolución de un obstáculo

Los momentos de introducción y resolución de un obstáculo constituyen un factor de mucha importancia para ver si la obra tiene el poder de captar la atención del espectador adecuadamente. En este sentido, si nos detenemos a analizar el momento en que el obstáculo ha sido introducido o resuelto dentro de la trama de una comedia, observamos una gran evolución en la primera parte de la producción de Lope, la cual se puede apreciar en las tablas 2 y 3⁶⁶ al final de este apartado. Estos ejemplos, corresponden a las comedias: *El Grao de Valencia* y *Los esclavos libres*.⁶⁷ Ambas piezas tratan exactamente sobre los mismos temas. Por una parte, una dama secuestrada por los moros, su búsqueda, sus peripecias en tierras lejanas y, por otra, un hijo perdido en la niñez, que regresa al padre después de muchos años. La primera comedia fue escrita entre los años 1588 y 1595⁶⁸, mientras que la segunda entre 1599 y 1603. En *El Grao de Valencia* la solución del obstáculo principal se produce muy a destiempo (en la segunda Jornada) y el segundo tema aparece cuando ya casi todo ha concluido (en la tercera Jornada). Esto no sucede en *Los esclavos libres*. En esta segunda pieza el obstáculo aparece más temprano y se soluciona hacia el final, con situaciones que aumentan la tensión en las escenas intermedias. Así mismo, el segundo tema aparece más temprano (en la segunda Jornada) y se resuelve hacia las dos escenas finales.

⁶⁶ Véase Anexos, tablas 8 a 38, para comparar las tablas de las comedias restantes.

⁶⁷ Otra comedia que se encuentra a medio camino entre las mencionadas es *Jorge Toledano*. En ella se presenta un situación similar, con la diferencia de que el galán y no la dama es secuestrado por los moros.

⁶⁸ Según Castillejo, las probabilidades se inclinan más hacia 1589-1590.

6.7.1. *El Grao de Valencia*

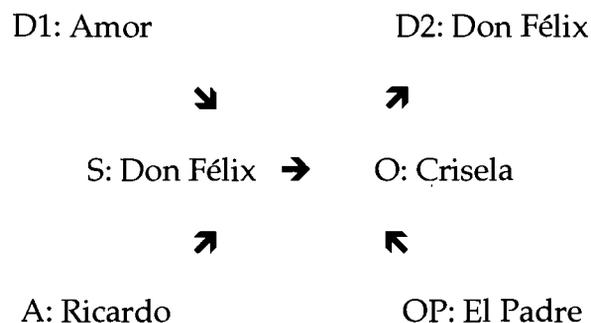
El Grao de Valencia es una de las primeras comedias compuestas por Lope de Vega.⁶⁹ La escribe durante su estadía en la ciudad de Valencia, en cumplimiento de la primera parte de su destierro.

El argumento de la obra es el siguiente: Crisela, una bella dama valenciana, hija del Capitán Leonardo de Manzofa, es raptada por los moros en las playas de Valencia y conducida a Argel, donde el rey, al verla, se enamora de ella y la coloca bajo el cuidado del moro Zulema. Como Crisela ya ama a Don Félix rechaza tanto al rey como a los demás hombres que la pretenden; sin embargo, conquista la buena voluntad del moro Jarife, uno de sus secuestradores, y le ruega que la ayude a volver a su padre, a su patria y a su amado, a quien ha dado palabra de matrimonio. El padre de Crisela, que está dispuesto a pagar todo el oro del mundo por el rescate de su hija, toma como rehén al moro Guadama, quien ofrece entregar sus galeras al rey de Argel para salvar a la cautiva y devolverla a su padre a cambio de su propia libertad. Mientras moros y cristianos entran en intensas negociaciones sobre el intercambio de prisioneros y sobre el precio del rescate a pagar, Crisela obtiene su propia libertad, gracias a su inteligencia, al poder de convencimiento que poseen sus palabras y a una secuencia de enredos en que caen los mismos moros.

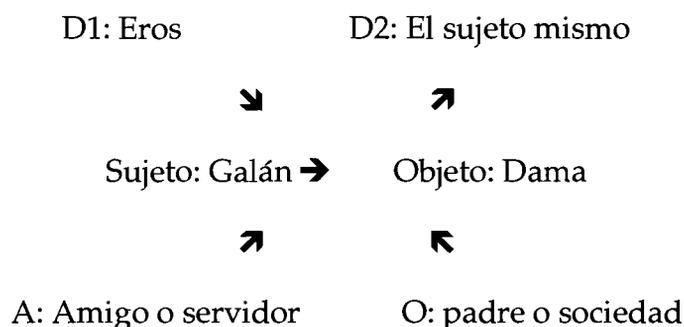
⁶⁹ Según Griswold Morley y Courtney Bruerton, esta comedia pertenece al grupo de comedias auténticas de Lope. Castillejo, en su obra *Las cuatrocientas comedias de Lope*, nos indica que la pieza fue escrita más probablemente entre 1589 y 1590.

De regreso hacia Valencia, la valerosa dama mata a Zulema, que es un moro traicionero, y llega a su patria gracias al valor que ha demostrado en el navío, donde ha luchado contra todos los moros y liberado a los cautivos cristianos. En el Grao de Valencia se reúne con su padre y se descubre la identidad de un hermano suyo que había sido secuestrado por los moros cuando era pequeño. Este hermano resulta ser nada menos que el moro Jarife, que ahora trabaja para Don Félix por ayudar a Crisela. Como toda comedia de este tipo, *El Grao de Valencia* termina con la feliz unión de los enamorados y el reencuentro familiar.

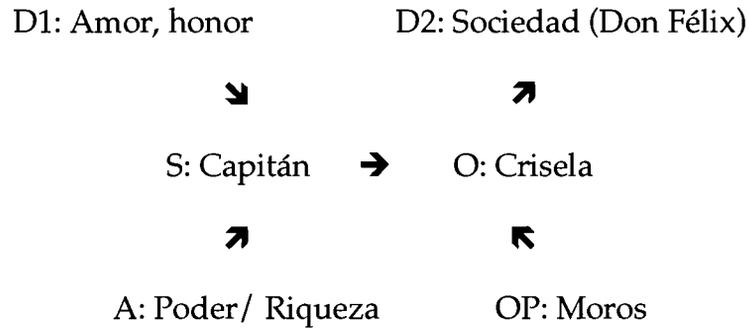
A través de un análisis más profundo vemos que la obra se inicia con una clásica Primera Jornada en la que se plantea una situación clara y definida, similar a la de cualquier otra comedia amorosa. Desde la primera escena sabemos que Don Félix es el joven galán que pretende a Crisela. Don Félix sufre porque a pesar de ser correspondido por la dama, la ventana donde se encuentra con ella ha sido cerrada. En una cómica escena, en la que por intermedio de su amigo Ricardo, Don Félix hace llegar un papel a Crisela, el público se pone al tanto de la prehistoria de la fábula, y el modelo actancial que la resume se presenta como sigue:



Crisela es el Objeto del deseo de Don Félix, éste es el Sujeto y también el Destinatario, puesto que la quiere para sí mismo. El galán es incitado por el Destinador que es el amor y ayudado por Ricardo, su amigo que hace de Ayudante. Por otra parte, el padre de la dama, se presenta como el Oponente que coloca un obstáculo entre los jóvenes al cerrar la ventana donde se dan cita. Este detalle también puede ser tomado como un guiño dado a la audiencia o al lector para sentar precedente sobre el futuro cautiverio de Crisela. El esquema inicial de la comedia se ajusta completamente al clásico modelo actancial de los triángulos amorosos, donde normalmente:



No obstante, hacia el final de la Primera Jornada, la fábula dará un giro completo cuando Crisela sea raptada por los moros. En este momento, tanto el padre como el pretendiente de la dama tienen la necesidad y el deber moral de rescatarla; entonces, los elementos del modelo actancial se deslizarán a nuevas posiciones, constituyéndose un nuevo esquema que pasará a ser el principal de la obra. Este modelo, en el que por fin se consolidan los moros como el principal obstáculo de la comedia se formula de la siguiente manera:



Aquí el padre de Crisela se convierte en el Sujeto de la acción que debe luchar para recuperar el Objeto perdido (Crisela). El Destinador continúa siendo el amor, que puede ser el amor filial e, indirectamente, el honor que el padre tiene que restituir recuperando a la hija, para que ésta pueda volver a la sociedad y casarse con un buen marido como lo requieren las leyes sociales. El amor y el honor del padre actúan como fuerza impulsora para el rescate. Por otra parte, si bien el padre no tiene conocimiento de los amores de la hija con Don Félix, el Destinatario implícito es este último, debido a que el joven se coloca en la posición de la sociedad, es decir, el marido que la desposará (sabemos que doña Crisela ha dado palabra de casarse a Don Félix) para que, de esta manera, todo acabe en la armonía requerida.

Contrariamente a lo que podría esperarse, el sujeto inicial del modelo deja de ser Don Félix y el rol del galán se diluye en una trama secundaria y de mínima importancia que se desarrolla paralelamente a la nueva fábula principal. A lo largo de la Segunda Jornada los acontecimientos relacionados con el secuestro de Crisela conforman el principal argumento de la obra. Más claramente, mientras el Capitán intenta negociar el rescate de la hija con el Rey de Argel, tomando como rehén a Guadamo y exigiendo a cambio de la libertad

de éste la devolución de su hija, Don Félix se encierra en un sentimiento de pesar por haber perdido a su amada. El amor va a ser puesto a prueba por la separación de los dos enamorados con la interposición de diferentes obstáculos que eviten el acceso del Sujeto (inicial de la obra) al Objeto de su deseo. En la primera escena y, también por boca del galán, el lector o la audiencia toma conciencia de la presencia del mar como elemento simbólico que luego pasa a ser un obstáculo real y físico cuando Crisela sea transportada a la tierra de los moros.

DON FÉLIX: Téngola de ver y hablar
 si se pone todo el mar
 en medio del alma y della.
 Que Leandro seré yo,
 y, si ella quiere alumbrarme,
 no hay mar que pueda estorbarme
 llegar adonde él llegó.⁷⁰ 517 a

Aquí vemos cómo gracias al poder del amor se vislumbra una esperanza de salvación. Desde el momento en que Crisela quiere, el mar que podría ser un obstáculo insalvable debido a su inmensidad, puede preverse como un obstáculo que se puede franquear gracias al amor. Sin embargo, las vehementes palabras del galán pierden fuerza en el suceder de la historia, porque, como ya se dijo, no será él quien sortee el obstáculo para llegar a la dama. En este sentido, el carácter de Don Félix no se ajustará completamente al papel del héroe ideal o, al menos, no aparecerá como el galán ideal que lucha por el objeto de su deseo de principio a fin como sucedería en las mejores historias amorosas; inclusive, descubrimos que hacia el final de la comedia, en la Tercera Jornada,

⁷⁰ Todas las citas de *El Grao de Valencia* proceden de la edición de la RAE, Tomo I, preparada por Emilio Cotarelo Mori. Ver p. 268

Don Félix cortejará a otra dama. El galán aparecerá en la historia secundaria, que si bien está muy bien concatenada en el total de la comedia, carece de importancia real y la fábula, que es un tanto cómica, resulta demasiado vana, aunque ofrece algunos datos ligados a la vida del mismo Lope y a la historia de sus enredos amorosos, como el de pretender a una mujer casada.

Para una mayor comprensión de la naturaleza de los obstáculos que se interponen en el camino del héroe o la heroína, es necesario analizar las características del antihéroe, en este caso, los tres moros de la historia que ocupan la posición del Oponente en el modelo actancial. Es, por lo tanto, necesario comprender su personalidad, saber quiénes y cómo son, a qué se dedican y cuáles son los elementos de su entorno social e histórico.

Los moros que interesan son estos tres personajes: primero está Jarife, luego el Rey de Argel y finalmente Zulema. Jarife ha tomado a la cautiva por la fuerza y la ha conducido a Argel, atravesando el mar que se convierte en un primer obstáculo, físico y real. Una vez en Argel, el Rey se enamora de Crisela, se la quita a Jarife y la pone bajo el cuidado de Zulema. El Rey se vale de su poder para colocar un obstáculo aún mayor que el mar. Este obstáculo debe ser franqueado a lo largo de la trama, a través de las negociaciones del padre con los moros. Por último está Zulema, un hombre traidor y poco fiable, que siendo cristiano tomó la fe musulmana a causa del amor imposible que sentía por Crisela cuando vivía en Valencia⁷¹.

⁷¹ Nótese cómo el renegado es un personaje sombrío que se opone al atractivo galán cristiano o al moro noble que demuestra poseer internamente las características de un buen cristiano.

Desde el momento del rapto de la dama, al cerrarse la Jornada Primera, hasta el instante en que el Rey de Argel se encuentra con ella, la intensidad de la obra va en aumento y el nudo se entrelaza gradualmente para llegar a su punto culminante. En este momento, que considero la cima de la intriga, los tres moros ocupan el lugar del oponente y representan al antihéroe, ofreciendo cada uno un obstáculo distinto que evita el acceso del sujeto al objeto.

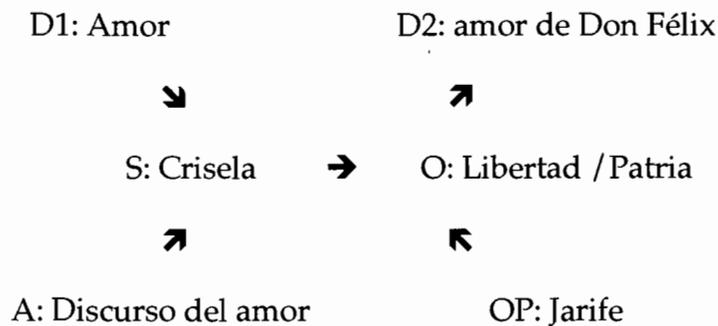
La dama logrará vencer dos de los mayores obstáculos que se interponen en su camino. El sorteo del primer obstáculo, por parte de Crisela, está muy bien planteado y resulta mucho más sorprendente que lo imaginado. La dama convence al moro Jarife de ayudarla a volver a su amado apelando a los sentimientos de éste con un discurso muy inteligente y bien elaborado, como se puede apreciar en el siguiente diálogo:

CRISELA: Tienes tan grande nobleza,
que he imaginado de ti
que no me quieres a mí
con género de torpeza
...
Hasme sabido estimar
hasta venir a prisión,
y así con casta afición,
te quiero y pretendo amar.

JARIFE: ¿Sabes bien de qué manera
con eso me has obligado,
...
Y porque amor no es palabras,
sino verdadero obrar
decir que el pecho me abras,
mándame cualquier cosa,
y el imposible mayor,
porque conozcas mi amor
en la más dificultosa.

CRISELA: ...
Aquesa palabra tomo. (532 a-b)

Este aspecto viene reflejado en la macroestructura de la obra; es decir, el amor que, en el nivel del discurso, se presenta como un elemento capaz de convencer y transformar a las personas, en un nivel más profundo es el elemento Destinador y Ayudante que conduce al Sujeto a llegar a su objetivo. En efecto, como lo plantea Van Dijk, "les macrostructures sont *en fait* les structures profondes du texte par opposition à ses structures de surface."⁷² Esta teoría está basada en la afirmación de Greimas, para quien la literatura presupone la existencia de una "estructura profunda" responsable por la generación de una estructura de los eventos en la superficie. Entonces, podemos considerar el siguiente modelo auxiliar en esta situación:



En esta obra en particular, sabemos que uno de los mayores obstáculos es el rey de Argelia que tiene riqueza y poder debido a su posición. La figura de un rey siempre estará ligada a la opulencia y, sobre todo, a una escala social indiscutible. El rey, al encontrarse a la cabeza de dicha escala, se convierte en un personaje inasequible. Para poder sobrepasar sus atributos tiene que existir una importante brecha de base y en *El Grao de Valencia* la posibilidad se presenta

⁷² Citado en Ubersfeld, 1996 : 45.

cuando el moro Jarife discute con él a propósito de la cautiva. Jarife osa igualarse a su alteza y con esto demuestra que el rey no es tan alto como lo sería, por ejemplo, un rey de España. Este rey denota fragilidad, sí puede ser corrompible y puede vencerse a través de alguna estrategia, pues al fin y al cabo es un rey infiel.

Cuando se ve que el rey puede ser fácilmente doblegado, se tiene la certeza de que la doncella puede volver a su hogar, sin que su honra haya sido mancillada. Por otro lado, el rey también será vencido por los enredos y las mentiras que fabrica el moro Zulema:

REY: ¡Por Mahoma , que eres sabio!
 ¿Qué importan cuatro galeras
 a quien colma sus riberas
 con solo mover el labio?
 Háganme cuatro, y aun ciento,
 que yo no quiero vender
 las cosas de mi contento.
 ¿Podré vella?

ZULEMA: Cuando quieras.

REY: Téngola mucha afición.

ZULEMA: (Una lisonja a sazón
 derriba cuatro galeras.) (534 b)

La escala social no es trasgredida completamente: a pesar de que se trata de un rey de los infieles, éste cumple con la palabra empeñada conservando así la dignidad de su estado, como denotan sus palabras cuando dice: “Yo he dado mi palabra, al fin la cumplo, que el Rey ha de cumplir lo que promete” (538 b). Zulema, por el contrario, un hombre que originalmente era cristiano y que por haberse enamorado de Crisela ha dejado la fe de Cristo para hacerse moro, no puede correr la misma suerte:

ZULEMA: Muero por Crisela hermosa
 desde que cristiano fui,
 y tengo por cierta cosa
 que si moro me volví
 fue por tenella por diosa. p. 519

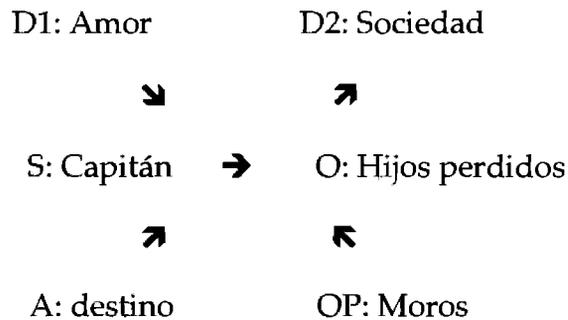
Aquí se puede ver cómo el moro Zulema ha equivocado el camino para llegar al corazón de la dama, ha cometido el error de dejar la fe verdadera, lo cual va a conducirlo aún más lejos de su objetivo. Más adelante, Zulema se perderá completamente cuando intente seducir a Crisela en la travesía hacia Valencia, pues allí, solo encontrará la muerte a manos de la heroína, quien obtendrá con esto su libertad y las cuatro galeras del moro. Al vencer al moro, la dama queda libre y dueña de su voluntad, ya nada le impide el feliz retorno a su hogar, por lo tanto, a partir de este momento, el conflicto principal de la comedia queda resuelto completamente y la preocupación del héroe o del padre de la dama dejan de tener sentido.

En la Tercera Jornada, mucho después de que el obstáculo principal ha sido resuelto, aparece un nuevo conflicto muy a destiempo y de un modo totalmente improvisado, además de que absolutamente todo se desenlaza al azar. Luego de una sucesión de cuadros en los que no existe una problemática clara y definida, en el séptimo cuadro el Capitán, padre de Crisela, trae a colación el recuerdo de un hijo perdido hacía muchos años, el cual fue también raptado por los moros :

CAPITÁN: Perdí, como te digo, Zarte amigo,
 a mi cara mujer el año propio,

ZARTE: que fue milagro no perder el juicio.
 Y ¿adónde estaba el ama que criaba
 ese muchacho que tan tierno niño
 dices que fue cautivo de los moros?
 CAPITÁN: No sé, debió de ser mi triste clima
 y la estrella cruel del nacimiento,
 que cuantos hijos me otorgase el cielo
 fuesen cautivos y en Argel esclavos. (542 b)

Entonces podemos colegir un nuevo modelo actancial que se resume así:



En este modelo, el Capitán mantiene su posición de Sujeto y tanto el Destinador como el Oponente no cambian, éstos siempre serán el amor y los moros; pero, como a la búsqueda de la hija, -aunque el público ya está enterado de la suerte que corre la misma- se suma el interés del padre por saber sobre el hijo perdido, el objeto del modelo se convierte en los dos hijos del Capitán. La manera en que se desenlazan los hechos en esta obra no constituye un caso particular, es un aspecto que se ha encontrado en diversas creaciones de Lope; como señala J. Oleza, el enredo “va a nacer precisamente del azar del desenlace, al que no conduce ninguna estrategia coherente, sino siempre producto de una conjunción casual de circunstancias” (1986 : 269).

En conclusión, *El Grao de Valencia* es una interesante comedia que si bien contiene una trama activa, llena de peripecias de las cuales disfruta tanto el espectador como el lector, carece de unidad en la estructura. Esta se constituye en dos columnas vertebrales: una inicial que transcurre de la Primera Jornada a la Segunda y que se resuelve por completo y prematuramente al principio de la Jornada Tercera, y otra que aparece sin planificación alguna y casi al azar, como un recurso extra que el dramaturgo introduce casi al final de la última Jornada, y que se resuelve al final entrelazándose con la trama original.

La historia secundaria que se desarrolla de principio a fin tiene una duración bien lograda pero carece de interés. Sus personajes responden a los clásicos papeles de damas y caballeros de la comedia de "capa y espada", tiene escenas nocturnas al pie del balcón, identidades ocultas, agravios, duelos de valientes contendientes y desagravios; pero estos elementos los considero simplemente como un relleno para divertir a la audiencia que espera la solución de la verdadera problemática.

A pesar de que el joven Lope se está iniciando en su carrera de dramaturgo, con esta comedia que ocupa, probablemente el puesto número 26 entre sus más de 400 comedias⁷³, según la datación de Morley y Bruerton, ya sabe hacer uso de la simbología de varios elementos y notoriamente experimenta con algunos de ellos. Sin embargo, debido a que el sorteo de los obstáculos que conducen al desenlace del nudo de la fábula se presenta entre el final de la Segunda Jornada y las primeras escenas de la Tercera, resolviéndose

⁷³ Dato basado en las investigaciones de Castillejo (1984).

así la problemática planteada en un principio, el espectador o el lector pierde un poco el interés por el resto de la obra. Este es, sin lugar a dudas, un error debido, probablemente a la inexperiencia juvenil, ya que el mismo Lope contradice un aspecto que él aconsejaba en *El Arte nuevo de hacer comedias*, en los siguientes versos:

ponga la conexión desde el principio
 hasta que va ya declinando el paso;
 pero la solución no la permita
 hasta que llegue a la postrera escena;
 porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
 vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
 al que esperó tres horas cara a cara;
 que no hay más saber que en lo que para. (vv. 232 – 239)

El acudir a la creación de un segundo argumento, que surge de un momento a otro, en un cuadro posterior a liberación de la heroína, cambia el rumbo de la acción; esta da un giro y la obra pierde mucho del valor que ha ido logrando en su construcción inicial. Considero que este es un error que comete Lope y lo atribuyo a su inexperiencia, ya que *El Grao de Valencia* es una de sus primeras creaciones.

6.7.2. *Los esclavos libres*

Los esclavos libres es la comedia número 100, según la clasificación de Morley y Bruerton. Esta comedia que Lope ya había escrito para 1603, aparece publicada en la lista del *Peregrino*. En ella se reciclan varios de los temas que habían sido utilizados en dos comedias anteriores: *El Grao de Valencia* (No. 26) y *Jorge toledano* (No. 33).

El argumento de esta comedia es el siguiente: Lucinda, hija del Capitán, es raptada por el moro Arbolán de las costas de Perpiñán. El moro que la rapta en la primera escena está enamorado de Lucinda, pero ésta no le corresponde. Desde un principio, sabemos que la joven ama al cristiano Leonardo con quien está comprometida. El padre de la dama, al saber lo sucedido, secuestra al moro Zulema a quien quiere utilizar para intercambiarlo con su hija. Por otra parte, nos enteramos de que un esclavo cristiano le ha aconsejado a Arbolán que le diga a Lucinda que Leonardo ha muerto. Más adelante, Leonardo salva a Zulema y con su ayuda, disfrazado de moro, parte a Biserta para salvar a Lucinda.

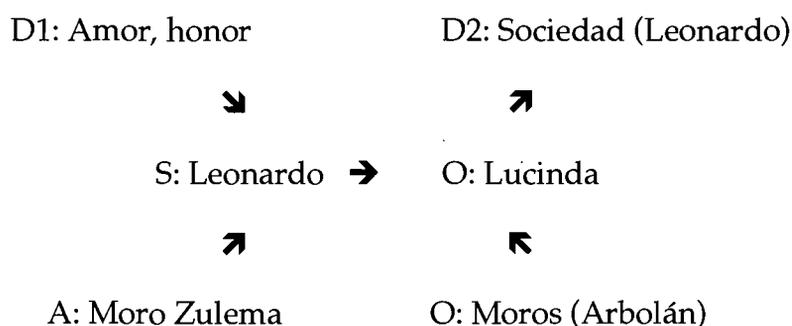
En el Acto Segundo sabemos que Arbolán tiene una esposa celosa. Para terminar con los celos de su mujer, Arbolán le pide a Leonardo que finja amar a Lucinda. Estos se reconocen en escenas muy entreveradas e interesantes. Luego, al ver que entre Leonardo y Lucinda hay algo más que un simple fingimiento, Arbolán envía a Leonardo con sus galeras a luchar contra los cristianos, Belaida,

por celos, hace que Lucinda se disfrace de moro, para engañar al rey, y se vaya con Leonardo, pero, en esto, los jóvenes son hechos prisioneros. Mientras tanto, en Nápoles, el Capitán, padre de Lucinda y don Fabricio, un noble, padre de Leonardo se encuentran y cuentan sus penas que son similares. De esta manera descubrimos que Leonardo es su hijo perdido.

En el Acto Tercero el héroe y la heroína, con el moro Zulema, llegan a Nápoles donde se hacen pasar por moros prisioneros que deben ser vendidos. Allí, los jóvenes enamorados son separados, Leonardo y Zulema se van para servir al duque de Osuna mientras que Lucinda se queda en el puerto. En ese momento, Don Fabricio, que tiene noticias del esclavo que se parece a su hijo, va y compra a Lucinda, a quien creen hombre afeminado. Por su parte, Arbolán, que ha seguido a los jóvenes hasta Nápoles, se entera de la traición de Leonardo y va en su búsqueda. El moro trama una trampa (decir que Leonardo quiere matar al duque). Lucinda va para saludar a Leonardo y éste se entera de que ella está en la casa de don Fabricio, su padre. Finalmente, Leonardo mata a Ricardo por defender al Capitán. En este momento, llega el duque de Osuna que en un principio cree la mentira de Arbolán. Sin embargo, cuando el Duque manda llamar a los de la casa de don Fabricio para aclarar la situación, las verdaderas identidades se descubren y todo queda al descubierto.

Al analizar esta comedia observamos que en ella existen las mismas problemáticas que se presentaran en *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano*. Sin embargo, descubrimos rápidamente un aspecto nuevo que la diferencia de las otras dos: se trata de la presentación del obstáculo en la escena inicial del Acto

Primero. En efecto. La obra comienza con la irrupción de los moros que secuestran a la dama en la costa. Las primeras líneas de la comedia son: (Salen ARBOLÁN, moro, y LUCINDA, cautiva, en los brazos). (p. 397 – b). Por lo tanto, el obstáculo principal de la comedia se identifica desde un principio y queda claro, debido a la vestimenta de los actores, que se trata de un moro. Más adelante, cuando sabemos que la dama ama a Leonardo y éste pide ayuda al moro Zulema para ir en su rescate hasta Biserta, estamos capacitados para decidir el esquema actancial del argumento principal, que se muestra a continuación:



En este esquema, Leonardo debe luchar para obtener el objeto de su deseo: Lucinda, contra los moros que la han secuestrado. Al cautiverio se puede también añadir como obstáculo físico el mar que ahora se interpone entre los dos enamorados y que momentáneamente, hasta que el joven llegue a Biserta, los separa. Esto se puede leer en el siguiente pasaje en el que el galán expresa enfáticamente sus sentimientos de frustración y dolor:

LEONARDO: Si me pudiera vengar,
atrevido mar, contigo,
vieras mi enojo y pesar.

Eres agua, en fin, ¡oh, mar!,
siempre del fuego enemigo⁷⁴. (p. 400 b)

A diferencia de lo que sucede en *El Grao de Valencia*, hasta este punto de la comedia, el Sujeto de la acción ha demostrado más fuerza en sus intenciones de rescatar a la dama, llegando a comparar su amor con el fuego, por lo tanto el Sujeto de esta pieza demuestra ser mucho más resuelto y fuerte. Del mismo modo, cuando la dama está en Biserta, los moros, para lograr conquistarla, inventan una mentira que le pueda hacer olvidar al galán. Estos envían un cristiano esclavo para que le comunique que Leonardo había muerto. El ataque de los moros no solamente es privar de la libertad, sino que pretenden alejar a la dama utilizando una mentira, con el consejo del cautivo Mendoza:

MENDOZA: Mientras ella amare allá
aquí no podrá querer.
...
Quita a esa esclava el amor
y de su bien la esperanza,
verás, Arbolán, que danza
al compás de tu favor. (p. 406 b)

Como puede verse, en el territorio moro, las cosas se complican aún más y, en suma, la separación de los enamorados se presenta con mayores dificultades. Por una parte, el joven galán se compromete totalmente en su deseo de rescatar a su dama y, por otra, ella se encuentra ante un peligro de creer la mentira, lo cual puede conducir a la separación definitiva.

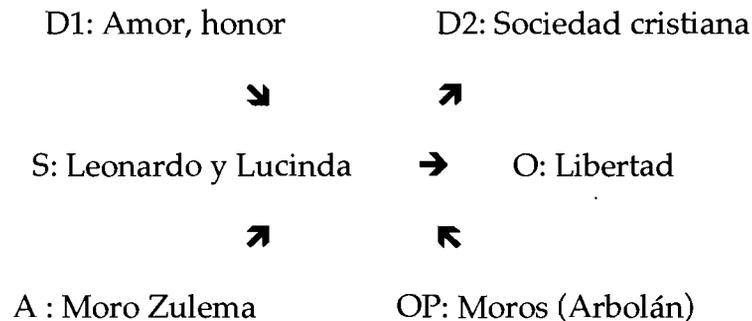
⁷⁴ Todas las citas de *Los esclavos libres* proceden de la edición de la RAE, Tomo V, preparada por Emilio Cotarelo Mori. Ver p. 268.

En el Acto Segundo existe también una diferencia de gran relevancia, en relación a las comedias más tempranas con un contenido de temas similares. Por ejemplo, mientras que en *El Grao de Valencia* la dama sufría sola su cautiverio en berbería y el galán, supuesto sujeto de la acción, se perdía en juegos y lamentaciones por la pérdida de su amada, en *Los esclavos libres*, una vez que éste llega a la tierra mora, toma parte integral de casi todas las acciones de rescate en Biserta. Al reafirmarse completamente en la posición de Sujeto de la acción que ya ocupara dentro del esquema actancial inicial, Leonardo se consolida como Sujeto en un nuevo esquema, en el cual comparte la posición con la dama, ya que el nuevo Objeto se convierte en la libertad de ambos. Es importante notar que en este punto de la comedia, la temática se centraliza con un solo objetivo y, de este modo, la atención del espectador no se divierte en temas secundarios e irrelevantes como lo son el del juego de azar o los amores secretos con otra dama.

El Acto Segundo de la comedia consta de dos cuadros en los que las diferentes acciones se concatenan de manera muy adecuada y oportuna. En esta parte, el moro Arbolán que está enamorado de Lucinda causa celos en su mujer Belaida. Con el objetivo de tranquilizar a su esposa trama un engaño y le pide a Leonardo, que se hace pasar por el moro Medoro, que finja estar enamorado de Lucinda. El galán complace al moro, pero, como consecuencia se desencadenan una serie de enredos en los que el fingimiento y la mentira se convierten en obstáculos temporales. Estos causan, a su vez, celos infundados en los enamorados, los cuales también obstaculizan la reconciliación. La situación se

mantiene enredada hasta que los dos jóvenes superan sus obstáculos interiores, ante la idea de una separación mayor que es la muerte.

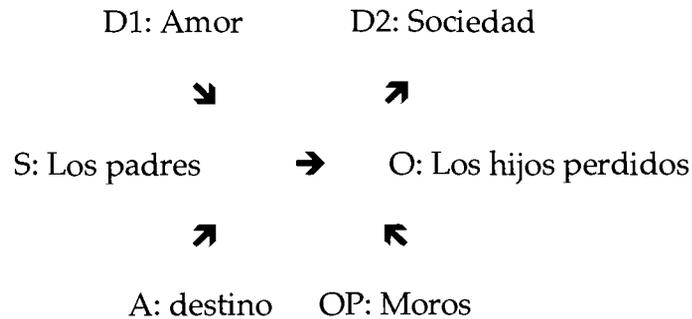
En consecuencia, después de diversas peripecias, el joven ha logrado llegar a su dama y reconciliarse con ésta, pero como ahora ambos corren una misma suerte, pues deben escapar de Biserta y de los moros para liberarse de su cautiverio, el modelo actancial se construye así:



Una vez más encontramos una diferencia notable, si comparamos con lo que sucede en *El Grao de Valencia*. Mientras que en esta pieza la dama debía atravesar el mar sola, aquí lo hace acompañada por el galán y el Ayudante. Pero sabemos que el moro Arbolán los persigue airado, y que no está dispuesto a dejarlos partir fácilmente.

Cuando los jóvenes llegan a Nápoles, en el primer cuadro del Acto Tercero, ya tenemos conciencia de la nueva hazaña a la que deberán enfrentarse, la cual se presenta entrelazada con la aventura de la escapatoria que ya casi llega a su fin. Esto se debe a que el tema secundario, es decir, el del hijo perdido, se ha integrado mucho mejor, debido a que ya se ha manifestado en el segundo

cuadro del Acto precedente. En consecuencia, el nuevo objeto se centra principalmente en el descubrimiento de la identidad verdadera del joven Leonardo, que el espectador ha comenzado a sospechar. El nuevo esquema actancial para esta parte de la comedia se presenta como sigue:



Así como el tema relacionado con el hijo perdido aparece más temprano que en las comedias precedentes –lo cual prepara al espectador o al lector para el nuevo curso que toma la historia –, existe otro aspecto de interés con respecto al Sujeto de la acción. En efecto, en esta pieza, cuando el Capitán manifiesta la pena de haber perdido a su hija, el Conde coincide con él porque también él había perdido a su hijo, hacía muchos años. Como sucediera en el primer esquema actancial, la posición del Sujeto de la acción está ocupada nuevamente por dos personas. En esta comedia, los dos viejos aúnan sus fuerzas para proceder con la búsqueda de sus hijos perdidos.

Al igual que en el Acto Segundo, en el cual algunas escenas que aparecían en el primer cuadro servían para intensificar la emoción del espectador, con situaciones de peligro en las que la identidad de los protagonistas estaba a punto de ser descubierta, en el Acto Tercero, el peligro

que los enamorados corren por su posible separación, a causa de la venta de la dama como esclava, sirve de soporte para el mantenimiento de la tensión. En consecuencia, todas las escenas, a pesar de contener una problemática un tanto diferente, estarán cargadas de interés hasta el momento en que se descubre la identidad verdadera del joven.

En suma, a través de los ejemplos provistos se puede apreciar que el momento propicio para la inserción y la solución del obstáculo es muy importante. En el primer caso, el de la comedia *El Grao de Valencia*, luego de salvarse el obstáculo en el quinto cuadro de la Jornada Segunda, el interés del espectador decae, pues, todo lo que sucede a lo largo varios cuadros de la Jornada Tercera resulta irrelevante con respecto a la temática central de la comedia. De igual manera, las escenas de los jóvenes enamorados que sufren a causa de la falta de comunicación entre ellos, entremezclada con temas secundarios vanos como son el juego de azar y los amoríos indecisos entre los personajes secundarios, se desvanece en frente del problema central que surge tardío⁷⁵. En *Los esclavos libres*, en cambio, la problemática se inicia en la primera escena, con una acción que está a medio suceder, con lo cual se introduce al lector o al espectador la acción de modo más directo. Además, a lo largo de toda la pieza, la tensión no sólo se mantiene constante, sino que se acelera con la convergencia y la complicación de la problemática que atraviesan ambos protagonistas.

⁷⁵ Obsérvese tabla # 2. (p. 163)

En cuanto se refiere a la inserción del segundo argumento, este también, como se ha podido comprobar, logra unirse y entrelazarse con el primero más pronto y de modo más adecuado, sin que se deje caer el interés en el desarrollo de la obra, como sucediera anteriormente. Esta es una señal evidente de progreso del dramaturgo en cuanto al manejo del orden y la concatenación adecuada de los sucesos se refiere, pero, por sobre todo, a los momentos apropiados para la revelación y solución de los obstáculos⁷⁶.

⁷⁶ Compárense las tablas # 2 y # 3. (pp. 163 – 164).

Tabla # 2 Comedia No. 26: El Grao de Valencia

<p>Jornada I</p> <p>1 La dama pasea por el Grao y el galán la pretende.</p> <p>2 Se anuncia el secuestro.</p> <p>3 Tema secundario C</p> <p>4 Preámbulo al secuestro</p> <p>5 Tema secundario C</p> <p>6 Secuestro de la dama.</p>	<p>Identificación del Sujeto y del Objeto de la acción.</p> <p>Identificación del Oponente #1</p> <p>Introducción de Ob. A</p>	<p>Ob. A</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 Tema secundario D</p> <p>2 Búsqueda de la dama.</p> <p>3 Tema secundario C</p> <p>4 La dama supera Ob. A</p> <p>5 Tema secundario C</p>	<p>Intento de solucionar Ob. A</p> <p>Solución parcial de Ob. A</p>	<p>Sol. A</p>
<p>Jornada III</p> <p>1 Tema secundario E</p> <p>2 Converge tema C con E</p> <p>3 Preocupación por la dama.</p> <p>4 Viaje de la dama</p> <p>5 Tema secundario E</p> <p>6 Continúan los enredos de los temas C y E</p> <p>7 Inicio de una nueva problemática.</p> <p>8 Tema secundario E</p> <p>9 Se descubre todo</p>	<p>Consolidación de Sol. A</p> <p>Introducción de Ob. B</p> <p>Se soluciona Ob. B</p>	<p>Sol. A</p> <p>Ob. B</p> <p>Sol. B</p>

Tema C: Enfrentamientos entre el Sujeto y otros personajes. Amoríos entre el Ayudante y otra dama.

Tema D: Problemas entre los moros.

Tema E: Enredos entre el moro del primer tema, que resulta ser el Objeto del tema secundario, con el Sujeto de la acción.

Tabla # 3

Comedia No. 100: *Los esclavos libres*

<p>Acto I</p> <p>1 Secuestro de la dama (tema A)</p> <p>2 Búsqueda de la dama.</p> <p>3 Situación de la dama en el cautiverio.</p> <p>4 Aproximación del Sujeto al objeto</p> <p>5 Enredo C</p>	<p>Identificación de Oponente</p> <p>Introducción de Ob. A</p> <p>Identificación del Sujeto.</p>	<p>Ob. A</p>
<p>Acto II</p> <p>1 El galán se acerca a la dama. Convergencia de enredos C y tema central A</p> <p>2 Se inicia un nuevo tema B: El hijo perdido</p>	<p>Complicación de situación.</p> <p>Introducción de Ob. B</p>	<p>Ob. B</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Galán y dama son separados. El Padre cree reconocer al hijo.</p> <p>2 Enredo D</p> <p>3 El Moro persigue a los jóvenes</p> <p>4 Complicación del enredo D que se une al tema: B</p> <p>5 Se descubre y aclara todo</p>	<p>Incremento de tensión de los temas A y B</p> <p>Se solucionan Ob. A y B</p>	<p>Sol. A y B</p>

Tema C: Celos entre los moros con acciones que se ligan a la problemática principal.

Tema D: Situación de enredo y sospechas contra el galán intensificadas por el moro.

6.8. Modos de presentación y neutralización de un obstáculo

La manera de presentar y neutralizar un obstáculo está sujeta a un proceso de maduración en la técnica del dramaturgo. Un claro ejemplo de esta aserción se presenta cuando el héroe cristiano debe recuperar un símbolo sagrado de la Cristiandad que se encuentra en las manos de los moros. Para esto, analizamos lo que sucede en las siguientes tres comedias: *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, *El cerco de Santa Fe* y *La divina vencedora*. En las dos primeras se trata de la grave ofensa a un Avemaría por parte de los moros, en la tercera, es una imagen de la Virgen María que se encuentra en un calabozo de Granada.

En *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, tenemos noticia del secuestro del símbolo de la siguiente manera: Primero, hacia el fin de la Jornada Tercera, Juan Renegado le aconseja a Tarfe escribir un Avemaría en un pergamino y atarlo a la cola del caballo para insultar a los cristianos que están apostados en las afueras de Granada:

JUAN: Pues sabrás que estos imploran
 una poderosa infanta
 que dicen que es madre santa
 de aqueste su Dios que adoran;
 y rezando cada día
 con devota contrición
 una devota oración
 que llaman Avemaría;
 esta, como buen vasallo,
 te daré, pues que te atreves,
 que por menosprecio llesves
 en la cola del caballo.
 Sal del muro granadino
 al real de Santa Fe;

que yo te la escribiré
 en un blanco pergamino.
 Será tanto el menosprecio
 que al real con ella harás,
 Tarfe, que no alcanzarás
 Con la lanza mayor precio⁷⁷. (p. 1219, a)

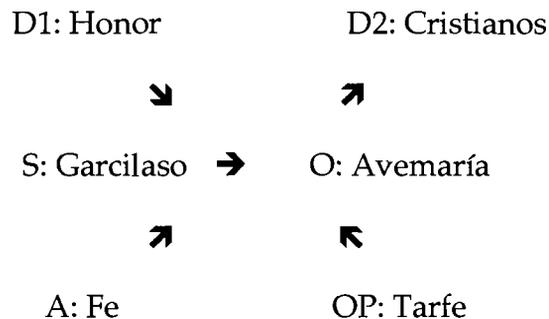
Posteriormente, en la Jornada Cuarta, Tarfe sale a caballo a desafiar al bando cristiano, con el pergamino atado a la cola de su caballo y diciendo:

TARFE: Salid luego a demandallo
 a mi poderosa diestra,
 que por más deshonra vuestra
 traigo en cola de caballo,
 porque solo he procurado
 vuestra deshonra infinita,
 con cinco letras escrita
 en un pergamino atado,
 para volver más ufano
 al cabo de mi porfía
 vuestra fe y Avemaría,
 que reza cualquier cristiano.
 Salga el español gallardo,
 que buena ocasión tenéis;
 y si no me lo creéis,
 aquí en el campo os aguardo. (p. 1221 a-b)

Ante tan atrevido desafío, todos los soldados cristianos piden licencia al Rey Fernando para luchar contra el moro. Luego Garcilaso decide actuar solo, aunque para esto se opone a la voluntad del Rey; finalmente, vemos que el héroe sale al escenario tras haber vencido al moro Tarfe, en una batalla que se lleva a cabo fuera de escena y que es descrita por la Fama en un espacio dramático, portando en una mano la cabeza del moro y con el pergamino al cuello. La solución del obstáculo se ha dado a espaldas del público. Este solamente puede imaginar cómo Garcilaso ha logrado matar al moro y rescatar

⁷⁷ Las citas de *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* proceden de la edición de Aguilar, preparada por Federico Carlos Sainz de Robles. Ver p. 268.

el preciado símbolo, guiado por las referencias de la Fama. En este momento el Avemaría asume el puesto del Objeto de la acción porque el objetivo se ha convertido momentáneamente en la recuperación del símbolo. Aunque el objetivo central sea el ataque de los moros de Granada, las acciones en esta parte de la comedia pueden resumirse en el siguiente esquema temporal, ya que el rescate del Avemaría no ha sido más que otro detalle dentro del conjunto de todas las acciones:



En *El cerco de Santa Fe*, en cambio, los sucesos se presentan de manera más complicada. Primero Hernando del Pulgar decide escribir el Avemaría a causa de una ofensa previa de Tarfe. El moro había osado clavar una lanza a las puertas de la tienda de la Reina Isabel, mientras los cristianos dormían.

PULGAR: En un virgen y blanco pergamino,
 la Avemaría escribiré dichoso
 que el Paraninfo celestial divino
 os dijo en aquel día venturoso;
 con él hacer un hecho determino
 que por mil siglos quedará famoso;
 que a pesar de ese perro que me incita,
 mañana he de clavallo en la mezquita.⁷⁸ (p 147)

⁷⁸ Las citas de *El cerco de Santa Fe*, proceden edición de la Biblioteca Castro, preparada por Jesús Gómez y Paloma Cuenca. Ver p. 172.

En un cuadro posterior, tenemos que “*Sale Hernando del Pulgar con la Avemaría en el pergamino y puesto en la punta de la daga*” (p. 149) y la clava en las puertas del enemigo. Como podrá suponerse, la participación de la audiencia es mayor, la tensión sube con las acciones. A la vez que se espera que el cristiano no sea descubierto, el público desespera por conocer la reacción de los moros al encontrar el símbolo clavado a sus puertas. En efecto, la reacción de Tarfe es muy violenta, tanto que sus propios hombres tienen que detenerlo.

TARFE: Y ¿qué es eso?
 ARDAYN: La oración
 de la mayor devoción
 que ellos rezan cada día.
 TARFE: Pues ¿aquesto sufro y callo?
 Que fuera del muladar,
 un brazo que no un pulgar,
 no ha de cantar ni ser gallo.
 A la cola del caballo
 ataré este pergamino.
 ...
 ARDAYN: Pulgar se sabrá vengar.
 TARFE: ¡Oh, qué donoso Pulgar!
 ¡Matarélo a pulgaradas! (p. 150-151)

En la promesa de Tarfe se añade también un ingrediente de comicidad con el juego de palabras en torno al nombre del héroe, lo cual resulta divertido. Los preámbulos han sido numerosos y han servido para incrementar la expectativa de cómo va a resolverse el rescate del Avemaría y a qué se va a enfrentar el héroe. En otras palabras, la aventura se hace más peligrosa al ver que el enemigo está muy furioso por la ofensa.

Después de un tiempo, en la Tercera Jornada, sabemos que los hechos se van a desencadenar con el anuncio de un criado que le dice al Rey haber visto a Tarfe con el símbolo atado a la cola del caballo. Esto incita a los reyes que suben al muro para ver lo que sucede, mientras Garcilaso jura venganza. Notoriamente, en esta comedia, el Avemaría ha cobrado una posición muy privilegiada con relación a la pieza anterior. En efecto, podemos afirmar que se ha convertido en un Objeto central para las acciones del Sujeto. Posteriormente, Tarfe amplifica la gravedad del problema cuando, además de demostrar a los cristianos que el Avemaría está en posesión de los enemigos, es ofendido por estos últimos como lo demuestran los siguientes versos:

TARFE: Salgan aquí esos maestros,
 los capilludos y frailes,
 esos que las cruces rojas,
 o blancas, o verdes, traen,
 cobrad vuestra Avemaría,
 que no es mucho que la clave
 un cristiano en nuestras puertas
 si un moro ansina la abate.
 Pusísteisla a la vergüenza
 cuando queréis que se ensalce,
 como peso falso en horca:
 ¡ved qué hazaña tan infame!
 Aquí traigo el pergamino,
 cristianos viles, cobardes:
 que aquí desde el alba espero
 hasta las tres de la tarde. (p. 1630)

En este pasaje, la gravedad de la situación es evidentemente mayor que la presentada en la comedia *Los Hechos de Garcilaso y moro Tarfe*. Aquí la consternación de los reyes ante semejante oprobio es mucho más explotada por el dramaturgo. El Rey promete premios a quien recupere el Avemaría; de esta manera, las ansias por ver la venganza son insuperables, el público se siente

comprometido con el héroe y aprueba todas las acciones que va a realizar para el rescate. No obstante, la escena en la que esto sucede está parcialmente vedada a los ojos del espectador, quien solo puede imaginar la primera parte guiado por las descripciones de la Fama, hasta que, finalmente, los contendientes se hacen presentes en el escenario y Tarfe, luego de un breve enfrentamiento, dice:

TARFE: Cumplióse la profecía
 ...
 que me mataría un cristiano
 por una mujer del cielo
 ¡Ah, María, vencedora
 qué tarde te conocí!
 Gravemente te ofendí,
 Justamente muero ahora. (p. 167)

En estos versos se evidencia la importancia del símbolo cristiano. Garcilaso no solamente ha rescatado la oración, sino que el moro ha muerto aceptando la verdad cristiana. De la misma manera, cuando Garcilaso devuelve el rótulo a Pulgar, el soldado reconoce su culpa y se arrepiente de haber puesto en manos del enemigo el preciado Avemaría.

A diferencia de las dos primeras comedias, en las cuales el héroe debe rescatar un pergamino que contiene una oración, en *La divina vencedora* se trata de salvar una imagen de la Virgen de manos de los moros. Ambos símbolos son sagrados y poseen un valor similar para los fines de este estudio. Así por ejemplo, cuando Anne Ubersfeld se refiere al simbolismo de un objeto en la escena, explica que “son fonctionnement est essentiellement rhétorique : il apparaît comme la métonymie ou la métaphore de tel ordre de réalité, psychique ou socioculturel” (1996 :145), es así que en esta comedia, el Avemaría

tiene la función de representar la cristiandad y los valores de los cristianos que corren peligro en las manos de los musulmanes.

Sin embargo, antes de continuar con el análisis, cabe hacer notar un factor muy importante que consiste en el paso de un escrito representado en el escenario al de una imagen. La introducción de este nuevo símbolo en el escenario conlleva en sí un cambio notable, sobre todo para lo que significa una presentación teatral. Una imagen es más clara y visible ante los ojos del espectador, debido a que, automáticamente, el público responderá con mayor rapidez a dicho estímulo visual. Al respecto, el investigador Charles Morris explica que existen ciertas escalas de iconicidad, es decir, unos signos son más icónicos que otros (1946 : 99-101), en este sentido, se puede asegurar que la imagen provocará una mejor recepción por parte del público.

En *La divina vencedora* tenemos la primera noticia de la presencia de la imagen dentro de Granada, en manos de moros cautivos en el primer cuadro de la Jornada Segunda, cuando el héroe cristiano, Gallinato está encarcelado en Granada. Es allí donde "*Salen ZARABO y GENILDO, moros, y ARGÉN, cautivo, con una caja do estaba la imagen de Nuestra Señora*" (p. 63 a). La posición del objeto es, entonces, de indudable cautiverio. Por una parte, Gallinato tendrá que recuperar la imagen de las manos del moro, pero por otra él deberá escapar de su prisión en Granada. Existe, pues, una situación de doble dificultad que se presenta mucho más complicada que en las dos comedias analizadas anteriormente.

7. Análisis de las comedias

En las tablas cronológicas elaboradas por Morley y Bruerton, se observa que la producción de las comedias de musulmanes y cristianos no es totalmente continua. Son notorios los períodos en los que existe una cierta concentración del tema, para luego presentarse épocas en las que este tipo de comedias no aparece⁷⁹. Primero existe un sub-grupo que va desde *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, considerada como la pieza número 1, hasta *El Argel fingido*, que ocupa la posición número 52. Luego se presenta un intervalo en el que las comedias giran en torno a una temática diferente y con otro tipo de personajes y situaciones. El tema de los musulmanes reaparece con *El sol parado*, pieza número 81, hasta *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, que ocupa el puesto número 123 de las tablas. Finalmente, después de otro lapso largo con títulos y temáticas diferentes, el tema resurge con comedias esporádicas a partir de *El hidalgo Bencerraje*, número 147, hasta *La vida de San Pedro Nolasco*, número 302.

Para el presente estudio, se han seleccionado tres obras, consideradas representativas de cada época de producción, porque agrupan varias de las características de las piezas del mismo periodo⁸⁰. Estas comedias son *El alcaide de Madrid*, *La Santa Liga* y *El Hamete de Toledo*, que han sido seleccionadas bajo los criterios que se exponen a continuación.

⁷⁹ Observar las tablas número 8, 9 y 10 de la sección Anexos.

⁸⁰ Cabe remarcar que estamos conscientes de lo arbitrario que puede ser intentar poner límites en la obra de un escritor, especialmente cuando se trata de Lope de Vega, cuya obra no ha seguido un camino lineal; sin embargo, para los fines de este estudio, se hace necesario determinar periodos de producción que ayuden a establecer parámetros de comparación.

Entre las obras del primer grupo, elegimos *El alcaide de Madrid*, porque en esta comedia se presentan varios aspectos comunes a las demás. Por ejemplo, el obstáculo es fácilmente salvado con las acciones bélicas de los héroes, en cambio, cuando la situación es difícil se suele recurrir a un milagro. Por otra parte, hay una ausencia de obstáculos interiores, es decir, los héroes y los oponentes son caracteres simples que cambian de idea fácilmente. En cuanto a la estructura de las piezas, existe una tendencia a la creación de dos temas paralelos⁸¹. Desde un principio, el espectador supone un triunfo del héroe, pero no se sabe cómo va a suceder. Las comedias de este grupo contienen temas que principalmente suceden en la península; las primerizas en torno a la frontera andaluza, otras en alguna ciudad del norte de África enfrente de las costas de España. *El alcaide de Madrid* se desarrolla en el centro del territorio, punto intermedio en el desplazamiento espacial que Lope hace a lo largo de su carrera.

La Santa Liga reúne varias de las características que poseen las obras del segundo periodo. Para comenzar, en estas piezas resurgen los nombres de las familias importantes de España, con alabanzas en extensos panegíricos. La mayoría son piezas en las que la historia ya es conocida por el público, por lo que las soluciones no pueden sorprender a nadie. En la representación de estas comedias al público le interesa revivir y saborear el triunfo, más que saber qué y cómo suceden las cosas. A veces el sorteo del obstáculo pasa a un segundo plano y lo que importa es el placer la victoria. En cuanto a la apropiada presentación de los obstáculos, observamos que existen algunos retrocesos. Esto se explica

⁸¹ Aspecto que ya había sido observado por Frida Weber de Kurlat (1976), como por Teresa Kirschner (1998).

por el hecho de que, en su mayoría, estas obras fueron compuestas por encargo⁸². Además, el campo de acción crece; las tramas de la mayoría de estas comedias se desarrollan más allá de las fronteras, en el Mediterráneo y a veces más lejos.

En una tercera época –posterior a 1609– las comedias de moros y cristianos se hacen completamente esporádicas y de temas diversos, por lo que resulta difícil agruparlas debajo de una misma etiqueta. En cuanto a la espacialidad, observamos que los argumentos pueden desarrollarse tanto dentro de España como fuera, en países exóticos, muy lejanos. Asimismo, son comedias que se desarrollan en tiempos diversos, es decir, tratan sobre temáticas de una España actual o se refieren nuevamente a leyendas del pasado. No obstante, existe un elemento aglutinador que se aprecia notablemente en *El Hamete de Toledo*, que consiste en mayor explotación de los obstáculos interiores. En estas comedias de madurez, tanto el héroe con el antihéroe son caracteres más complejos y reflexivos; para sortear los obstáculos exteriores, que ahora resultan obvios, primero tendrán que vencer los interiores.

⁸² Teresa Ferrer ha realizado numerosas investigaciones relacionadas con la práctica escénica cortesana, el espectáculo teatral y las obras “por encargo” (1991).

7.1. *El alcaide de Madrid*

El alcaide de Madrid es una comedia auténtica que fue escrita antes o durante el transcurso del año 1599⁸³, época en la que Lope estaba casado con su segunda esposa, Juana de Guardo. La obra aparece nombrada en la lista de comedias de *El Peregrino en su patria* de 1603, sin embargo, por alguna razón inexplicable, no es editada en ninguna de las Partes de las comedias. Las copias que llegan hasta nuestros días proceden de un manuscrito del siglo XVII que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, el cual a su vez tiene origen en el manuscrito de la Biblioteca Ducal de Osuna⁸⁴. Según el orden cronológico establecido por Morley y Bruerton, esta obra sería la número 51 compuesta por Lope. Así vemos que la pieza reúne e integra varios de los elementos que caracterizan a las obras de la juventud del dramaturgo, principalmente a las que giran en torno a temas histórico-legendarios, con la presencia de los musulmanes.

La comedia trata sobre un enfrentamiento bélico que se remonta a la época del rey Alfonso de Castilla, durante el cerco de la ciudad de Madrid⁸⁵. En

⁸³ Según Castillejo (1984 : 57), la comedia fue representada en 1599.

⁸⁴ Tanto la edición de la RAE, llevada a cabo por Emilio Cotarelo y Mori (1916), como la de la Biblioteca Castro (editores: Jesús Gómez y Paloma Cuenca) proceden de la copia manuscrita de la Biblioteca Nacional de Madrid, No. 16893. Según Menéndez Pelayo, la pieza entró en la Biblioteca Nacional gracias a don Antonio Paz y Melia con su *Catálogo de piezas de teatro manuscritas*, número 74. Es de notar, que "El manuscrito consta de 58 hojas en 4, es de letra del XVII y bastante defectuoso, pero indudablemente de Lope". RAE, Tomo I, Introducción.

⁸⁵ Los datos históricos de esta comedia no son fieles. Lope se contradice, pues se menciona a Alfonso de Castilla que bien podría ser Alfonso I (739 – 752), Alfonso VI (1040 – 1109) o Alfonso VIII (1158 – 1214). Sin embargo, en los tres casos las fechas no coinciden con la realidad, pues el primero y el segundo gobernaron en una época anterior a la Reconquista de Valencia (1092), hecho que se menciona en la obra como muy antiguo: FERNANDO: "Sí, pero asombralle puedo

esa ocasión, la villa fue defendida por un pequeño número de cristianos valientes y finalmente salvada gracias a un milagro de su patrona, la Virgen de Atocha. En medio de este marco legendario se desarrolla una historia de amor y de enredos entre jóvenes moros y cristianos, que pasa a ocupar la mayor parte de la acción dramática de la obra.

El argumento de la comedia es el siguiente: Celima, la hija del rey moro de Toledo, se enamora del caballero cristiano don Fernando de Luján⁸⁶, que es un prisionero de Tarife; éste último es sobrino del rey moro y heredero al reino de Toledo. No obstante, Celima no es correspondida porque Fernando ama y ha dado palabra de matrimonio a doña Leonor, la hija del alcaide de Madrid.

Celima, aprovechando que Tarife está enamorado y que está dispuesto a hacer todo por ella, le encarga que traiga a Leonor como su esclava. La mora quiere saber cómo es la hermosa dama para comprender por qué la desprecia el cristiano. Es así que cuando Tarife se dirige hacia Madrid con el rey, su tío, y el ejército moro que pretende cercar la ciudad, tiene en realidad la secreta intención de raptar a doña Leonor, para congraciarse con la mora. Muy a propósito pasa por el mismo camino don Lope de Mendoza, hidalgo español de mucha nobleza, a quien el alcaide ha concedido la mano de su hija Leonor, pensando que don Fernando había muerto en manos de los moros. Tarife atrapa al cristiano, pero luego de oír su historia encuentra una buena ocasión para

/ con que es reliquia del Cid" (p. 16). Por otra parte, en la época de Alfonso VIII (1158 – 1214) Toledo ya había sido reconquistada (1085), pero en la obra aparece como ciudad mora.

⁸⁶ En este período (1596 – 1604) Lope mantiene relaciones amorosas con Micaela de Luján, la Camila Lucinda de sus sonetos. Más adelante en la obra (p.63), hay menciones a Angélica y sabemos también que una hija suya llevaba el mismo nombre.

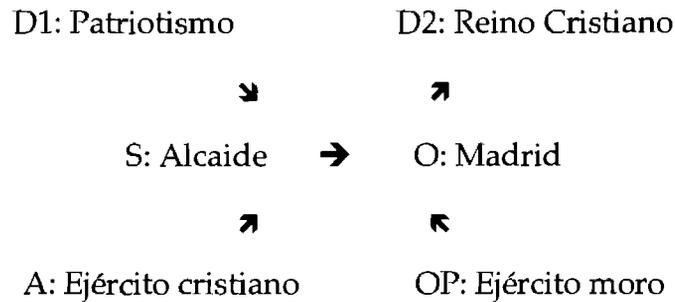
introducirse en la villa, llevando un mensaje que envía Mendoza, pero la desconfianza del prudente alcaide lo conduce a prisión. El moro habla con Leonor y le dice que él puede devolverle a su amado Fernando; de esta manera gana el favor de la dama y logra escapar de Madrid, vestido de cristiano.

Por otro lado, Fernando, que muere de tristeza por su estado de esclavitud y por la separación de su amada, mueve a compasión a Celima. La mora le concede la libertad y se dirige hacia Madrid con el cristiano que se ha vestido de moro para no ser descubierto. En el camino se encuentran todos los galanes, los que huyen de Madrid con los que vienen de Toledo, y se arma una escena de gran confusión, debido a que casi todos llevan un disfraz que cubre su verdadera identidad. Luego, en un momento en el que todo parece haberse solucionado, Mendoza declara que no acepta renunciar a doña Leonor. En consecuencia se decide que la dama será la que elija a su futuro esposo. Esto no llega a suceder porque en ese mismo instante se sabe que los moros han vuelto a cercar Madrid y se preparan para atacar. Mientras tanto, los valientes, unidos y dejando de lado sus discrepancias de origen amoroso se van a luchar. El alcaide, consciente de la diferencia en número del ejército que comanda, presiente la derrota y conduce a sus hijas a la gruta de la Virgen de Atocha, donde las mata para evitar que caigan en manos del enemigo. Milagrosamente, por obra de la Virgen, los cristianos que eran pocos ganan la batalla y la Virgen devuelve la vida a las dos damas. Por último, ante un hecho tan sorprendente, los moros Tarife y Celima se hacen cristianos y los dos valientes galanes se casan con las hijas del alcaide.

ANÁLISIS

Al estudiar la comedia, vemos que en *El alcaide de Madrid* aparece una fórmula que Lope ya emplea en algunas comedias anteriores, por ejemplo, en *Jorge Toledano*, *El cerco de Santa Fe* y *Viuda, casada y doncella*, etc., y que será una característica constante en este tipo de comedias. Me refiero a la introducción de un tema principal en el Primer Acto que luego se diluye con la aparición de uno segundo, que pasa a ocupar toda la parte central de la comedia, para luego concluir con la convergencia de ambos. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en las obras precedentes, en esta comedia la integración de ambos temas se lleva a cabo de manera completa debido a que todos los detalles del argumento secundario logra conectar entre sí los acontecimientos del principal adecuadamente.

Si remontamos nuevamente al principio de la obra, con un análisis más detallado que nos permita conocer mejor las estructuras de la obra, observamos que la Primera Jornada se inicia con la siguiente situación de conflicto: el rey moro ha partido de Toledo para conquistar la villa de Madrid. Con este objetivo en mente, los moros forman un cerco en las proximidades del río Manzanares. Los cristianos, por su parte, tienen que proteger la villa y evitar que el enemigo la conquiste. A la cabeza de todos ellos está el alcaide, hombre sabio y honorable que reconoce la superioridad en número del ejército moro y está consciente de la posición de desventaja que ocupan los cristianos. En suma, el conflicto que se avecina se perfila como lo muestra el siguiente modelo actancial:



Al observar este esquema y saber que el Oponente es más fuerte, pues cuenta con un mayor número de soldados, podemos suponer que todas las posibilidades otorgan el triunfo a los moros y sólo un milagro podría cambiar esta compleja situación e inclinar la balanza del otro lado.

Para comprender mejor la manera en que los hechos van a desarrollarse, y buscando siempre que este milagro se haga posible, es necesario analizar cada uno de los elementos presentados en el sistema actancial. En primer lugar está el Destinador, que en este caso es el Patriotismo de los súbditos del Reino Cristiano, en una época en que su existencia estaba básicamente supeditada a la fuerza de la religión católica. El Patriotismo nace de una idea conjunta de raza y de religión como base de un reino sólido. A pesar de que tanto moros como cristianos han nacido en la misma tierra, los separa su diferente origen; todos los moros descienden de los invasores africanos y, por su parte, como se menciona repetidas veces en la obra, los cristianos tienen un noble y antiguo origen

español: visigodo e hispano-romano, pero sustancialmente católico.⁸⁷ Por lo tanto, el aspecto religioso es el factor que identifica a ambas partes. El poderoso imperio español del Siglo de Oro, que había sobrevivido a la invasión de su territorio en épocas de moros, gracias a su unidad católica, necesitaba reivindicar su fe, así como la musulmana la suya; por consiguiente, el destinatario del esquema será siempre el Reino cristiano - español que se consolida con el triunfo de su gente sobre los musulmanes, con el apoyo del mayor símbolo de la fe: La Virgen María.

Al iniciarse la obra, el ejército cristiano es el Ayudante del alcaide y el mismo está compuesto por los valientes que, como ya se verá a lo largo de toda la comedia, requerirán de ciertos giros del destino y de la suerte para que todo pueda acomodarse logrando justamente el final deseado. El oponente, que está constituido por el ejército de moros, si bien es mayor en número, atraviesa ciertas peripecias que disminuyen su fuerza, de manera que en el fin se da curso al triunfo de los cristianos.

Todo el enredo amoroso, que ocupa la mayor parte de la obra, se constituye en el factor que cambiará el curso de la historia, para que se obtenga el triunfo de los cristianos sobre los musulmanes. A través de la trama secundaria vemos magnificados los problemas que conducirán a dicho desenlace, el cual contradice el lógico fin previsto en la situación inicial. En otras

⁸⁷ Este es un aspecto reincidente no solamente en toda la obra de Lope, sino también en todos los escritores del Siglo de Oro. Como España se encuentra a la cabeza de los imperios del mundo, pues había conquistado grandes territorios y gozaba de la mayor gloria de su historia, se da rienda suelta al orgullo del origen español que se refleja constantemente tanto en la literatura como en las demás formas de arte.

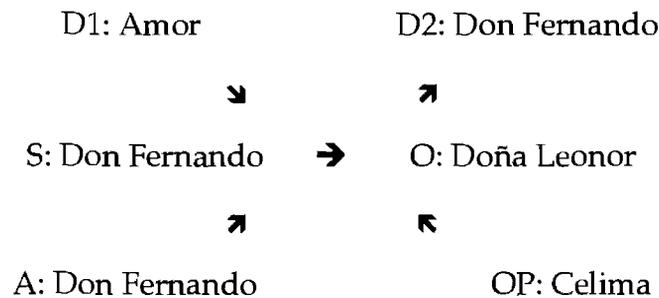
palabras, las debilidades y los defectos de los infieles debilitan también la posición del Oponente. En la obra, los moros se presentan como personas tramposas e inestables, que constantemente mienten para pasar de una situación a otra. Sin embargo, el mayor cambio en el proceder de los moros sucede a través del más fuerte de entre ellos, pues es Tarife el que ve a la Virgen y deja de luchar para luego hacerse cristiano.

La posición del Destinador está ocupada por el Patriotismo de una identidad cristiana en una época difícil, en la que Castilla intentaba consolidarse como reino unitario, en medio de una tierra amenazada por constantes rencillas y divisiones internas y completamente invadida por el poder musulmán que cada vez se hacía más presente en todo el territorio. Echando una mirada para adelante, o sea, hacia el tiempo de Lope, vemos que la fuerza de la unión que logra la consolidación del futuro Reino radica en la unidad de religión⁸⁸, a cuya cabeza está siempre la figura de la Virgen María. Vale la pena mencionar que en otras obras esta posición viene representada por la reina Isabel la Católica, tal es el caso de *El cerco de Santa Fe*, donde la reina se encarga de dar aliento, orientar y, a veces, comandar importantes misiones a las tropas que están en medio de la batalla.

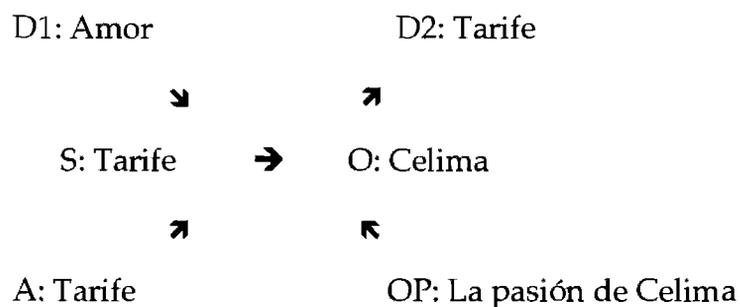
Como habíamos mencionado anteriormente, en este grupo de comedias, el cuadro legendario o histórico se presenta casi cubierto por el enredo amoroso,

⁸⁸ Al revisar la historia vemos que, desde un principio, la Iglesia Católica desempeña un importante papel en España. Así por ejemplo, los diferentes reinados visigodos, anteriores a la invasión musulmana y predecesores de la monarquía cristiana de la época en que se desarrolla la comedia, logran cierta estabilidad gracias a los concilios de Toledo. En estos importantes encuentros se hace patente por primera vez la unidad político-religiosa que siempre va a caracterizar a España a través de los siglos venideros.

el cual, a pesar de tratar sobre un tema de apariencia insignificante para el curso de la historia, ocupa la mayor parte de la acción dramática de la obra. En cada una de las tres Jornadas de *El alcaide de Madrid* se pueden plantear más de dos modelos actanciales dado que en esta obra se presenta una situación sumamente conflictiva. Para poder aclarar y resumir la trama de la acción dramática, tenemos los siguientes modelos actanciales. Por una parte:



Por otra parte podemos ver el siguiente modelo:



Y finalmente, considerando que Celima también actúa como un sujeto de la acción:



Como de costumbre, en las comedias de Lope el amor goza de una posición muy importante. Aquí se convierte en el elemento que genera todas las pasiones y conflictos entre los diferentes personajes. Si nos fijamos en el tercer modelo, vemos que Celima está apasionada por Fernando y esto es un obstáculo para que Tarife llegue a ella; por lo tanto, la figura se presenta de la siguiente manera: Tarife ama a Celima que ama a Fernando, el cual a su vez ama a Leonor.

Tarife → Celima → Fernando → Leonor

Cuando Celima le pide a Tarife que vaya en busca de Leonor, porque quiere conocer y enfrentarse con su rival, la mora no sabe que, con esta acción, generada por los celos, ella misma será la encargada de alejar el objeto de su pasión, y como consecuencia, unir a Leonor con Fernando. Esto sucede a través de Tarife y, como resultado adverso, Celima se alejará completamente de Fernando, como se puede observar en el siguiente esquema:

Celima → Tarife → Leonor → Fernando

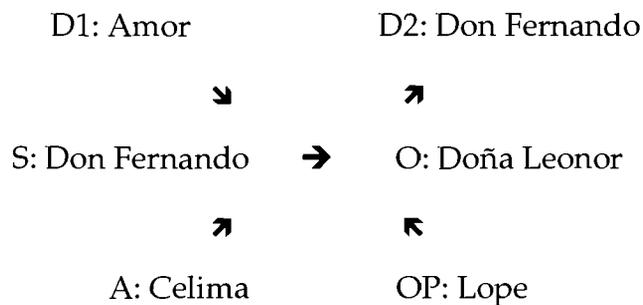
Si esto no hubiera sucedido, la dama habría seguido pensando que su amado estaba muerto y se habría casado con el segundo pretendiente, don Lope de Mendoza. Esta figura se encuentra comúnmente dentro de la literatura, y al respecto Greimas (1991 : 145-153) hace notar que, una vez que un triángulo amoroso entre los sujetos S1, S2 y O se ha establecido, los celos aparecen como un vasto campo de manipulaciones y eventos pasionales. En la mayoría de los casos, los celos provocan en el sujeto S1 el deseo de ver al sujeto S2, para enfrentarse con el rival y, de esta manera, poder autoevaluarse. Generalmente el enfrentamiento desemboca en la renuncia de S1 por O, porque si S1 es superior emula a S2, y si S1 es inferior, concibe el odio que también se constituye en una causa de separación. Para nuestro caso, Celima, S1 desea ver a Leonor, S2, para poder comparar su belleza con la suya. Ambas mujeres son hermosas. Celima ocupa también una alta posición dentro de la sociedad, como hija del rey moro, por lo tanto su condición, que la obliga a la nobleza, hace que trate de imitar a Leonor. Hacia el final de la obra veremos que la mora actúa, efectivamente, con la nobleza y la devoción a la Virgen que aprende de la española.

En el transcurso de la Segunda Jornada Celima, por un momento, renuncia a don Fernando al compadecerse por su dolor, ya que ha intentado matarse. Este ya es un notable signo del debilitamiento de la voluntad de hierro que presenta la mora en un principio, sobre todo enfrente de Tarife, a quien ella sabe que puede dominar.

CELIMA: Dame cuenta, ¡por tu vida!,
pues que ya tu amiga soy,
y tan de tu parte estoy

que es razón que te la pida
 del estado de tu mal,
 que sabiendo lo que has hecho,
 Has vuelto piadoso un pecho
 que era ayer un bronce, y cual,
 que, si en el mundo hay remedio
 que remedie tu dolor,
 hoy verás lo que es amor,
 en que tus males remedio.⁸⁹ (p. 36-37)

Celima, de pronto, se convierte en una ayudante del sujeto del primer modelo y se dirige con él hacia Madrid, en busca de doña Leonor. En el camino se encuentran los galanes y se produce una pelea en la que don Fernando lucha contra don Lope de Mendoza y contra Tarife, quien ha huido de Madrid disfrazado de cristiano. Por supuesto que la confusión se da a través de la clásica escena de embozados y disfrazados, en la oscuridad de la noche, que tanto caracteriza a Lope. En esta etapa, si el primer modelo pasa a ser el siguiente:



El segundo será el que sigue:

⁸⁹ En este pasaje aparece un aspecto reincidente en Lope: el amor como elemento poderoso capaz de curar.

Todas las citas de El alcaide de Madrid proceden de la edición de la RAE preparada por Emilio Cotarelo y Mori. Ver p. 268.



Don Lope (en el primer modelo) es solamente un oponente eventual porque la Segunda Jornada concluye con la decisión del alcaide de que será la propia doña Leonor la que elija el marido que quiera. Sin embargo esta decisión no puede ser llevada a cabo porque en ese mismo momento se presenta una interrupción:

ALCAIDE: Ea, caballeros fuertes,
 que en iguales ocasiones
 se conocen los hidalgos
 y los buenos se conocen.
 Dejemos la competencia,
 que el moro se nos acoge;
 tiempo es este de las armas,
 después lo será de amores. (p. 570.b)

En efecto, cuando todos los obstáculos parecen haber desaparecido entre los dos enamorados, surge de pronto una nueva afrenta que los separa: el segundo ataque de los moros a las puertas de la ciudad.

El ejército moro decide reiniciar el cerco de Madrid motivado por diversas razones, entre las cuales prima el enredo originado por los mismos moros y sus mentiras. Este aspecto saca a la luz la personalidad de los oponentes. Se describe así a una nación llena de defectos que no puede confiar

en sí misma. Sin embargo, como creen que todas las confusiones que han surgido han sido obra de los cristianos, esta vez se preparan para tomar la ciudad por la fuerza a manera de venganza. Con este nuevo ataque a la ciudad, y con el suspenso creado por el dramaturgo en la mitad de la obra, pues la dama no ha decidido por cuál galán se inclina, se otorga al espectador una razón más para estar atento, esperando una verdadera solución para todos los problemas. Cabe hacer notar que el suspenso que se produce es un elemento nuevo en este tipo de comedias, pues hasta ahora Lope no ha utilizado una figura en la que la trama se suspenda tan sólo de un hilo, creándose un momento muy crucial en ambos argumentos, es decir, tanto en el triángulo amoroso de los jóvenes como en momento histórico que viven los cristianos. Asimismo, podemos ver, a través del discurso del galán, que el objetivo de mayor importancia se convierte ahora en la defensa de la ciudad y la lucha contra el enemigo; la dama, en cambio, pasa a ser una Ayudante del Sujeto de la acción:

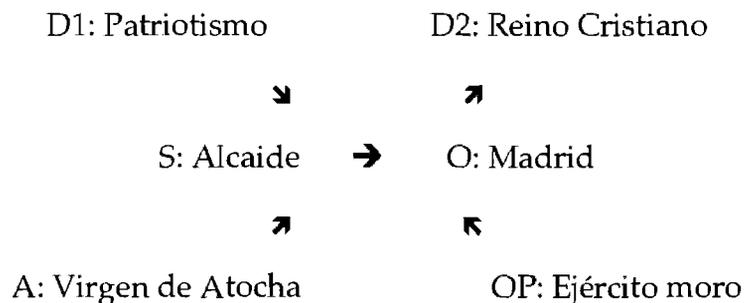
LEONOR:	¿Qué te vas, Fernando amigo?	
FERNANDO:	No puedo más, mi bien, voyme.	
LEONOR::	Que seré tuya, no dudes.	
FERNANDO:	Eso has de decir entonces.	
LEONOR:	¡Dios te guarde!	
FERNANDO:	Ponte al muro porque me ayuden tus voces. ⁹⁰	(p. 570.b)

Se inicia, entonces, una Tercera Jornada muy interesante, en la que se reanuda la conflictiva situación de la ciudad, planteada al principio y que hasta este momento solo aparecía, como tema secundario, opacado por el transcurso de la trama romántica. En este punto se arranca prácticamente con una nueva

⁹⁰ En estos versos Lope ya ha introducido ante el público o el lector la siguiente escena bélica al pie del muro de la ciudad.

problemática; pero, a diferencia de obras anteriores como por ejemplo, *El Grao de Valencia*, en la cual, en este mismo punto aparecía un nuevo tema como surgido de la nada, en *El alcaide de Madrid* todo está muy bien hilvanado, con lo que ya se nota una construcción más madura. En esta comedia, la Primera Jornada se inicia con un fondo de guerra y con un conflicto bélico que tiene que continuar y acabar en algún momento y de alguna manera. Entonces, cuando los galanes olvidan sus problemas secundarios, es decir, el enredo en el que se hallan, y dejan de lado las diferencias que existen entre ellos, para unirse en la lucha contra el invasor, la obra no aparece dividida, sino que se enlaza consiguiendo una unidad de sentido muy bien controlada. Además, aquí se puede evidenciar el respeto a la escala de valores por la que se guían los cristianos. Estos, a diferencia de los moros, colocan el amor patrio por encima del amor carnal.

En un modelo actancial, que puede considerarse como el más importante de la obra, pues sobre él reposan los elementos que sirven de marco a toda la acción, los actantes se ubican de la siguiente manera:



Este cuadro demuestra la reivindicación del reino cristiano y su compromiso con la Patrona de la ciudad. La Virgen de Atocha será la que libre la batalla contra el ejército de infieles, cambiando el destino de la ciudad. Por otra parte, el alcaide, como cabeza de los cristianos, se convierte simplemente en un instrumento de la voluntad divina. En efecto, sucede algo muy importante, y es que él mismo mata a sus hijas en la gruta de la Virgen de Atocha, pensando que con el triunfo de los moros las jóvenes podrían quedar deshonradas.

ALCAIDE: Temblando me está la mano.
 Al dar el golpe, paré.
 ¿Soy yo padre? ¿Soy cristiano?
 Pero el honor y la fe
 dicen que me culpo en vano.
 La fe muestra que estas pueden,
 dejadas volverse moras
 cuando entre los moros queden,
 ...
 Virgen bella, recibid
 sus almas. Ya a questo es hecho. (p. 581.a)

El asesinato de las hijas del alcaide es la prueba de una profunda fe en Dios. A través de esta extremada medida, el ejemplar líder cristiano quiere evitar que sus hijas caigan en manos de los moros y que así su descendencia termine dentro de una religión que no considera la verdadera. Desde este punto de vista el crimen se convierte en un acto heroico y, más aún, en una acción ejemplar y digna de destacar ya que está apoyada sobre bases muy sólidas.

Con la solución que se da a un obstáculo que no tiene la más mínima posibilidad de ser salvado por ningún tipo de acción humana, Lope introduce

un elemento 'maravilloso'⁹¹. El milagro de la Virgen se presenta allá donde no queda otro recurso. Aquí el dramaturgo aplica el concepto de *Deus ex Machina*, que más adelante explotará con mayor perfeccionamiento, y haciendo amplio uso de los medios escénicos, con los cuales se familiariza gracias al constante "feed back" que recupera de la presentación de cada una de sus comedias. En efecto, diversos elementos explotados en obras tempranas reaparecen en piezas posteriores, con variaciones que a veces consisten en una mejor utilización del aparato teatral. Este hecho pasa a ser un ejemplo del proceso de maduración de Lope.⁹²

El alcaide de Madrid concluye con la estabilización de todos los elementos en ambos sistemas actanciales. En el marco histórico, el alcaide ha conseguido proteger la villa con la ayuda de la Virgen, para el beneficio de la misma identidad cristiana-española. Los moros, que son los antihéroes, se sienten vencidos, han desistido de su afán de conquista y perdido la batalla a pesar de ser más numerosos.

De igual manera, en el plano del enredo amoroso, cada galán ha obtenido el objeto de su deseo. Por una parte, Fernando, que por culpa de los moros estaba alejado de su amada, se casa con Leonor y el motivo que permite este hecho ha sido, precisamente, el ser correspondido por la dama. Entonces, en este caso, ha sido el amor de Leonor el elemento ayudante que le ha proporcionado la posibilidad de obtener el objeto de sus deseos. Si llevamos a cabo una

⁹¹ Recordemos que el elemento mágico se utilizaba normalmente en las alegorías.

⁹² Un final similar al de esta pieza se puede ver en la comedia *La divina vencedora*.

comparación entre los modelos actanciales, el modelo resultante de la acción dramática y el considerado como principal de la obra, vemos que la posición del ayudante que ocupa la Virgen equivale a la posición que ocuparía el amor correspondido de los jóvenes. En efecto, la Virgen es el símbolo del amor que salva como respuesta a las plegarias del pueblo fiel. Por su parte, también Tarife consigue casarse con Celima, y esto se debe al cambio que se produce en la mora por el milagro de la Virgen.

ZAIDE:	¡Huye, señor!	
CELIMA:		¡Señor, corre!
TARIFE:	Pues, suspendéis mis sentidos, Señora, aquí me socorre.	
CELIMA:	¿Qué dices?	
TARIFE:		Que arrodillado aquí estoy: en Ella adoro.
CELIMA:	Pues también su luz me ha dado, y aquellos rayos de oro me han el alma penetrado. También hincó la rodilla	(pp. 582.b – 583.a)

CARACTERIZACIÓN DEL ANTIHÉROE

Dadas las características de esta comedia, se puede decir, sin lugar a dudas, que los antihéroes por excelencia son los moros. Por una parte está el Rey moro que pretende invadir Madrid, por otra parte, Tarife que ha raptado originalmente a don Fernando; luego está Celima que mantiene preso al galán; pero también se tiene a don Lope de Mendoza que, sin ser moro, se interpone entre Fernando de Luján y doña Leonor.

Como clásico representante de su pueblo, el Rey moro es un personaje de carácter insolente, ambicioso y vengativo. Desde el principio de la comedia ya se considera soberano de Castilla y, aún sin haber salido de la ciudad de Toledo, subestima la fuerza del enemigo:

REY: ¡Adiós, famoso Toledo!
 ¡Alcázar dorado, adiós!
 Que hoy me despido de vos
 porque llamarme no puedo
 rey de Castilla en los dos. (p. 547)
 [...]
 Madrid tiene mil hombres de pelea,
 yo quiero darte veinte mil por lista,
 [...]
 ¡Por Alá, juro
 que ha de pagarme Vargas el engaño
 si los veinte mil hombres aventuro! (p. 571.b – 572.a)

Además, la imagen que conserva de los cristianos es distorsionada, pues vemos que piensa que muchos de sus problemas no son más que frutos de un engaño suyo. Los demás moros creen que hacen hechizos e inclusive Tarife, el moro más valiente y justiciero, hace referencia a un supuesto “cristiano enredo”. Esto se puede apreciar en el siguiente diálogo:

ZAIDE: Destas fieras reliquias de los godos,
 cuando les faltan fuerzas y defensas,
 buscan ardidés de diversos modos.
 [...]
 TARIFE: Bastan, excelso Rey, disculpas tantas
 y conocer que fue cristiano enredo, (p. 571)

Este tipo de discurso nos permite conocer mejor la idiosincrasia de un pueblo, la calidad de relaciones entre sus miembros y la opinión que se tenía con respecto a los otros. Entre los moros, ni siquiera el Rey, que ocupa la posición

más privilegiada en la escala social como jefe de su pueblo, está a salvo de la manipulación, la mentira y los engaños de sus propios súbditos, e incluso de su propia hija. Este es un aspecto reincidente en todas las obras de este período y pertenecientes a este grupo de comedias. Por el contrario, un rey cristiano sí ocupa una posición respetable y respetada por todo su pueblo. En esta comedia, ante la ausencia del rey, el alcaide toma una posición de cabeza de los cristianos y de jefe indiscutible.

Entre los moros galanes o más jóvenes, el carácter apasionado musulmán también salta a la vista. Por ejemplo, se puede ver que Tarife, a pesar de ser valiente, es un hombre dominado por las pasiones sin límites; él está dispuesto a hacer cualquier cosa por su amada y a cumplir los caprichos más absurdos, demostrando así que es un hombre de extremos. Sin embargo, al final se convertirá al cristianismo, y es que en su proceder a lo largo de la comedia va demostrando muchos rasgos de nobleza que le sirven de aval para poder convertirse en un cristiano nuevo. Por ejemplo, es un hombre que, además de pertenecer al grupo de moros nobles, demuestra que sabe cumplir con la palabra empeña, como lo hiciera Abindarráez en *El remedio en la desdicha*. En un principio, Tarife, como rival, posee las características de un buen soldado -ha demostrado ser fuerte y valiente al capturar a Fernando como esclavo en la prehistoria de la comedia- pero, como todo personaje moro, se debilita y pierde la fuerza típica de un obstáculo debido a que con su pasión por Celima invierte la escala de los valores, otorgándole más valor a la mora que a la empresa guerrera de su pueblo. Tarife no merece convertirse en el heredero del reino de su tío.

Celima, por su parte, es una mujer caprichosa y manipuladora. Utiliza su poder y se aprovecha del amor que Tarife le tiene para conseguir todo lo que quiere. Además, al igual que otras moras en las comedias de Lope, demuestra gozar de más libertades que una cristiana en aquella época, se moviliza de un lado a otro con facilidad, sin los reparos que tendría una mujer de aquella época. Por otra parte, sus argumentos, aunque excéntricos, son convincentes para cualquiera de los moros; no así para los cristianos. Estos últimos no pueden caer en sus trampas, por lo tanto, Celima de ninguna manera representa un obstáculo insalvable. Es una mujer de cambios de personalidad bruscos; tan pronto como renuncia a Fernando, nuevamente quiere obtener como esclava a Leonor. De igual manera, en cuanto se compone con Tarife, ya desea su muerte: “CELIMA: ¡Plega Alá que en ella [la cerca de Madrid] muera! / Que tales ruegos le doy,” (p. 575.a); inclusive Fernando le dice en una ocasión: “que mujer que es inhumana / no es buena para cristiana” (p.15). Sin embargo, gracias al milagro de la Virgen, Celima cambia completamente y deja de ser la mujer intrigante que fuera.

Don Lope de Mendoza aparece como un personaje débil. Hay un aspecto suyo que llama realmente la atención; este galán no cumple con la palabra empeñada, lo cual contradice el carácter cristiano y, en un momento dado, cuando Tarife lo reta, no es capaz de aceptar el desafío con lo que demuestra cobardía. Con esto muestra cierta debilidad que lo hace indigno de ser el triunfador en la lucha por la mano de doña Leonor; por lo tanto, don Lope representa un obstáculo muy pequeño y fácil de sortear en la acción dramática.

CARÁCTER DE LOS OBSTÁCULOS

Como en todas las piezas de este sub-grupo, el principal obstáculo se encuentra implantado en la prehistoria de la obra. Si bien todo comienza con la decisión de los moros de tomar la villa de Madrid que, a diferencia de la ciudad de Toledo, todavía se mantiene como un baluarte de la cristiandad, existe un precedente y es la presencia misma de los árabes incrustados en gran parte del territorio. Mientras ellos se sienten seguros de su poder y superioridad en número, se constituyen como un obstáculo prácticamente insalvable que amenaza la frágil seguridad del reino español. Además, cuando se inicia la comedia existe un detonante que agrava la inseguridad de los cristianos con la decisión del ataque a Madrid. No obstante, a lo largo de la pieza descubrimos detalles que revelan las debilidades del enemigo, las cuales serán la causa de su derrota completa, el momento en que la Virgen hace su aparición. En efecto, existe una constante degradación del poder de los musulmanes que, poco a poco, pasan a convertirse en un obstáculo débil. Esta degradación se desarrolla a lo largo de la obra, de modo paralelo a la construcción de un Sujeto que, contrariamente al Oponente, partiendo de una situación crítica y difícil, se potencia gracias al poder de la fe cristiana, hasta que todo culmina cuando el enemigo se doblega ante la Virgen de Atocha, patrona de la ciudad. En suma, se puede afirmar que una solución que parecía imposible para las fuerzas humanas ha sido obtenida a través de la fe ciega del pueblo, representado en el alcaide, y de un milagro, el cual se representa con éxito gracias a la maquinaria del teatro.

En cuanto al antihéroe del segundo argumento, vemos que sucede lo mismo, pues toda la gallardía y la fuerza que muestra inicialmente el moro Tarife (que es el heredero del reino) es pronto convertida en humildad y respeto hacia la patrona de los cristianos. Cabe hacer notar que este desenlace se atisba también en muchos de los aspectos del proceder del moro, es decir, muchos de los defectos que más arriba se mencionan, entre los cuales destacan su carácter voluble y apasionado. Por su parte, la mora Celima, que en un principio se muestra como una dama dura y que parece ser difícil de vencer, cambia de opinión con facilidad. Además, posee una gran facilidad para mentir y para crear enredos. Primero es vencida gradualmente por la tristeza del galán y luego, tras un vaivén entre su deseo caprichoso y la constatación del poder de Dios se convierte gracias a la aparición de la Virgen de Atocha.

Otro de los obstáculos de la comedia es la noche, que con su oscuridad, está constantemente presente en la obra, y en medio de ella solo se ve una "luna menguante" que bien puede representar la decadente nación musulmana, ya que la luna creciente es el símbolo de su religión. La noche es propicia para que los enredos se produzcan, pero también es adecuada para que los personajes malévolos lleven a cabo sus fechorías. A la oscuridad de la noche se opone la claridad del día y la luminosidad con que aparece la Virgen, en el campo de batalla. La luz clarifica el entendimiento y "atraviesa el alma". Por lo tanto, podemos abstraer como obstáculo mayor la oscuridad por la falta de fe en la religión verdadera. Este aspecto no queda de lado en la acción dramática. Desde el momento en que doña Leonor le dice a Fernando (a solas) que será a él a

Tarife. Este es un sentimiento que Lope asocia constantemente con los personajes musulmanes en casi todas las comedias pertenecientes al grupo y, en general, se puede hallar presente entre la mayoría de los antihéroes, sean estos hombres o mujeres. La obsesión del antihéroe es muy diferente al amor verdadero que siente el héroe por la heroína. Mientras este último permanece constante, a lo largo de toda la pieza la obsesión –que el antihéroe ha confundido con el amor- desaparece con mucha facilidad y, muchas veces, a causa de argumentos absurdos. Así, por ejemplo, en *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, el moro desiste rápidamente de su objetivo de conquistar a Fátima en cuanto aparece Alhama. Además, la venganza, que es otro sentimiento innoble, juega un rol importante para la solución de la problemática. A través de la venganza se logra un sentimiento de satisfacción que aplacará la perturbación anímica del antihéroe. Por ejemplo, Celima, en su inconstancia, vuelve a su primer deseo, desencadenando una serie de malentendidos que no hacen más que obstaculizar el desenvolvimiento de su propia gente en la preparación de la batalla.

CONCLUSIONES

En esta comedia se puede ver un gran progreso, en cuanto a la estructura se refiere. Lope ya no presenta dos miembros totalmente separados que sin ninguna lógica se unen en la escena final de la obra como sucediera en *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*; sin embargo, al igual que en la mayoría de las obras de este período, todavía se cuenta con una tendencia a la construcción de temáticas

y situaciones paralelas⁹³. Como ya se observó más arriba, el tema legendario se presenta como un marco que cumple una función globalizadora de toda la acción dramática, por lo cual, de principio a fin, se logra obtener la unidad de todo el conjunto. En efecto, la defensa de la ciudad de Madrid se desarrolla como el tema más trascendental de la comedia. A pesar de que las acciones bélicas sólo se dramatizan en la Tercera Jornada, en las primeras, que se ocupan primordialmente de las peripecias amorosas de los galanes, se pueden abstraer ciertos indicios que revelan el tema central: la importancia de la fe religiosa y la devoción a la Virgen, y para este caso en particular, a Nuestra Señora de Atocha, protectora de Madrid.

Existen también algunos detalles que no están bien elaborados, por ejemplo el cambio de actitud de don Lope de Mendoza no parece seguir ninguna lógica. Si bien el dramaturgo ha tomado mucho tiempo y paciencia para desarrollar el personaje de Celima y demostrar el cambio gradual de su personalidad, en Mendoza las cosas resultan un tanto abruptas. Me parece que este es un descuido típico de Lope de Vega porque en diversas ocasiones, y en comedias de otros subgéneros, en la escena final siempre se ve el desistir al objeto del deseo, por parte de un personaje, y aceptar la nueva situación generalmente impuesta, de un modo casi inexplicable.

En conclusión, considero que *El alcaide de Madrid*, en su conjunto, es una obra mucho mejor lograda que las anteriores. Tanto la audiencia como el lector de Lope debieron haberse sentido atrapados por la historia, debido a que ésta no

⁹³ Este aspecto es ampliamente analizado por la investigadora Teresa Kirschner (1998 : 83).

deja de presentar continuidad e interés constantes, a diferencia de otras obras similares, que presentan lapsos en los que el interés notoriamente decae. En efecto, en *El alcaide de Madrid* no existe un solo cuadro en el que no se encadenen todos los sucesos, dejando siempre una incógnita que resolver en el siguiente paso.

Tabla # 4: *El alcaide de Madrid*

<p>Jornada I</p> <p>#1 Los moros salen de Toledo #2 Fernando cautivo de Celima. Tarife es rechazado por Celima #3 Don Lope en el camino #4 El alcaide captura a Tarife en Madrid</p>	<p>El cerco de Madrid El cautiverio El rechazo Complicación Ob. #3</p>	<p>Ob. A Ob. B Ob. C</p>
<p>Jornada II</p> <p>#1 Celima se compadece de Fernando #2 Leonor ayuda a huir a Tarife #3 Enredo en el camino #4 Preocupación del rey moro #5 Continua el enredo #6 Fernando llega a Madrid</p>	<p>Solución parcial a Ob. #2 Solución parcial a Ob. #3 Acción con tensión Interrupción de la acción Regresa la tensión Libertad de Fernando</p>	<p>T T Sol. B</p>
<p>Jornada III</p> <p>#1 Los moros en el cerco #2 El alcaide en Madrid #3 Tarife y Celima de camino #4 Moros en el cerco de Madrid #5 La Virgen en el muro #6 Sacrificio de las damas en la ermita de la Virgen #7 Moros en el cerco de Madrid #8 Cerco de Madrid: batalla final, aparición de la Virgen con las damas vivas y conversión de los Celima y Tarife.</p>	<p>Complicación Ob. A Esperanza de la Virgen Nuevo rechazo: Ob. C Complicación Ob. A Se vislumbra una solución Muerte: (generalmente obstáculo insalvable) Solución total</p>	<p>Ob. D Sol. D Sol C Sol A</p>

7.2. *La Santa Liga*

*La Santa Liga*⁹⁴ es una pieza escrita entre los años 1598 y 1603, periodo en el que Lope está casado con Juana de Guardo, pero mantiene relaciones con la actriz Micaela de Luján, con quien viaja por diversas ciudades de España, siguiendo a la Corte y al servicio del marqués de Sarria. Según Morley y Bruerton, en las tablas de las comedias auténticas de Lope esta pieza ocuparía la posición número 96 cronológicamente. David Castillejo, por su parte, propone que el período entre 1598 y 1600 es el más probable para la producción de esta comedia. Posteriormente, *La Santa Liga* aparece en 1621,⁹⁵ editada en la parte XV de las comedias, supervisada por el propio dramaturgo. Cabe hacer notar que durante el lustro en que sale a la luz esta obra Lope escribe un gran número de comedias, pues se conocen unas 64 registradas como auténticas.

El argumento se basa en la batalla naval de Lepanto, y gira fundamentalmente en torno a los temores, amenazas y hechos que desencadenan este importante suceso histórico del año 1571, en el cual se ven envueltos los estados que sufrían el problema de la constante expansión islamista, encabezada por el imperio otomano.⁹⁶ En la comedia encontramos, de

⁹⁴ Para este estudio consultamos la edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca (Biblioteca Castro), en su volumen II, que recoge el texto procedente de la Parte XV de las comedias, editado en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín.

⁹⁵ En 1621 aparecen las Partes XV, XVI y XVII de las comedias. La aprobación de la *Parte XV* es del 4 de septiembre de 1620; en el prólogo Lope dice que ha escrito 927 comedias.

⁹⁶ En esta comedia, Lope construye la ficción sobre la base de diferentes personajes y hechos tomados de una realidad todavía presente en su época.

entrada, al sultán turco que se dedica a disfrutar del placer que le brindan sus mujeres, los baños y la buena vida en Constantinopla, mientras que sus generales y aliados musulmanes miran con preocupación la peligrosa posición de poder que ocupan los estados de occidente en el Mediterráneo y, especialmente, en la isla de Chipre. Todos ellos presienten que la estabilidad del gran imperio pelagra y tratan de advertir y hacer ver esta realidad al sultán turco Selín⁹⁷, pero, como éste está cegado por los placeres, la diversión, el amor a sus mujeres y los asuntos relacionados con ellas, no hace caso de las palabras de sus consejeros.

Los enemigos que los musulmanes temen son Génova, Venecia y España que han formado una coalición, a instancias del Papa Pío V⁹⁸, para frenar la expansión otomana. En la comedia se destaca la valentía del general genovés Marco Antonio Colona y de otros personajes históricos que, en efecto, participaron en esta famosa batalla. Se describe la grandeza de la flota naviera veneciana y se encomia el valor y la notable fe tanto de Felipe II como de su hermano Don Juan de Austria, quien dirige la armada española. Igualmente, por boca de los musulmanes, se alaba la grandeza del papa Pío V.

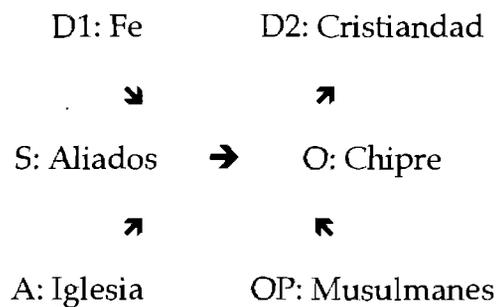
Como segundo argumento de la comedia, se tiene la historia de Constancia, una cristiana de origen chipriota que ha sido sometida a la esclavitud en Constantinopla junto con su pequeño hijo Marcelo. Inicialmente madre e hijo son redimidos por un mercader de esclavos español que pertenece

⁹⁷ Se trata del emperador turco Selim II, (1524 - 1574)

⁹⁸ Posteriormente San Pío (1504 – 1572)

a la congregación de los Trinitarios. Cuando la esclava consigue verse libre e intenta emprender el viaje de retorno a su patria, embarca en la nave de uno de los generales del sultán llamado Mustafá. Sin embargo, éste se enamora de ella y la engaña, privándola de la libertad que tanto ansía. Después de varias peripecias, Constanca logra regresar a Chipre, donde se reúne con su esposo, el capitán Leonardo. Más adelante participa en la batalla de Famagusta contra los musulmanes. La comedia concluye con el triunfo de la armada cristiana sobre los musulmanes en la batalla marítima de Lepanto que se expresa en cantos de alabanza, sobre todo dirigidos al rey Felipe Segundo.

Si observamos más de cerca la comedia, descubrimos en ella dos argumentos que se presentan casi de forma paralela. En el principal se desarrolla el conflicto armado entre los aliados cristianos y los musulmanes. Los primeros, encabezados por la iglesia católica, deben hacer frente a los enemigos para frenar su invasión en Chipre y, por ende, evitar la expansión de su fe en Europa. El modelo actancial que se puede abstraer de este argumento es el siguiente:



Este primer modelo actancial resume el argumento principal a lo largo de los tres actos de la comedia, aunque la consolidación del mismo con todos sus elementos se completa solamente en el quinto cuadro del Acto Segundo⁹⁹, momento en el que hacen su aparición los cristianos como verdaderos Sujetos de la acción. Aquí podemos observar que la posición de Destinador la ocupa la Fe cristiana que será la fuerza motivadora de la batalla. Los ejércitos aliados, como ya se ha hecho notar, son el Sujeto de la acción, porque emprenden el ataque contra el ejército musulmán. El Objeto es Chipre, que ha sido invadida por los otomanos. En efecto, los aliados buscan liberar la isla con el fin de salvarla por el bien de la Cristiandad, por lo que este concepto se ubicaría en la posición del Destinatario. La Iglesia católica de Roma es el Ayudante y los musulmanes, desde luego, el Oponente contra el que se enfrenta el Sujeto de la acción.

Podemos ver que en esta comedia existe una construcción notoriamente muy consciente del antihéroe. Desde un principio, se constituye en un Oponente débil, porque el poder del imperio otomano se muestra disminuido, a pesar de que se encuentra atravesando un periodo de aparente grandeza. Esto se aprecia a través de diferentes signos que reinciden. Por ejemplo, la comedia se inicia en medio de una acción que pronostica la derrota. Encontramos al Sultán turco en el momento en que está vistiéndose al salir del baño¹⁰⁰. El estilo de vida que tiene Selín recuerda inmediatamente al imperio romano y a una de las conocidas causas de su fin: la desidia. Además existen constantes menciones a Roma en su caída. Por ejemplo, unos cautivos españoles interpretan una canción para el

⁹⁹ Este aspecto se puede observar en la tabla #12 de Anexos.

¹⁰⁰ El comenzar una comedia en medio de una acción que está desarrollándose es un recurso italianizante que Lope aprende y luego perfecciona.

emperador, haciéndole notar que su comportamiento es similar al de Marte que duerme en los brazos de Venus, descuidando las armas. Esto se aprecia en los siguientes versos:

CAUTIVOS: A Rosa, la paz que goza
le debe la bella Italia,
pues por gozar su hermosura
Selín desprecia las armas.
La parte que en ella tiene
también le agradece España.
Marte, en el templo de Venus¹⁰¹,
tiene colgada la espada. (p. 483)

Más tarde, cuando el pintor Tiziano se encuentra ante el Senado veneciano, sus palabras confirmarán que el sultán “en ocio, amor y sueño sepultado, / su vida pasa, cual Nerón o Cómodo.” (p. 503) A todo esto, se suman las diversas advertencias que los consejeros dan constantemente a Selín, presintiendo la futura derrota. Por ejemplo, Mustafá le recuerda que “Hermosa, por cierto es Rosa; / pero más bella es la fama” (p.484), para luego aconsejarle que tome “ejemplo en el gran Carlos, / emperador de Alemania, que en cincuenta años de vida / dejó cinco mil de fama.” (p.485) y, más adelante, vemos que la misma esposa del sultán parece estar consciente de la debilidad de su marido, cuando le reprocha:

ROSA: Tu amor quisiera templado
porque advirtieras primero
a las cosas de tu estado. (p. 488)

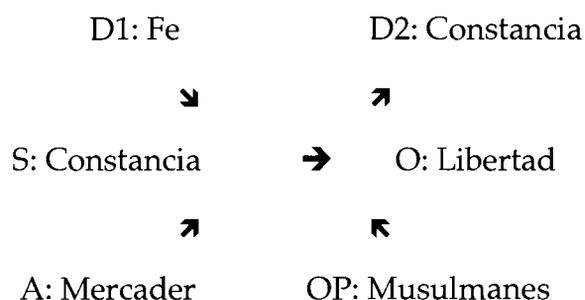
¹⁰¹ El motivo del sueño de Marte es recurrente en Lope y en esta comedia no sólo se tendrá la mención al tema mitológico, sino que uno de los personaje será Tiziano, pintor del cuadro conocido por Lope.

En otra ocasión, Selín sueña con una sombra y piensa que es la de su padre que ha venido a advertirle sobre el peligro que corre debido a sus desidia. Aquí se puede observar perfectamente la naturaleza supersticiosa que se atribuye a los musulmanes, puesto que este sueño influye más en el sultán que todas las anteriores advertencias lógicas y reales que le han proporcionado todos los demás y es recién a partir de este momento que el sultán reflexionará y cambiará de actitud, como se puede apreciar en el siguiente pasaje:

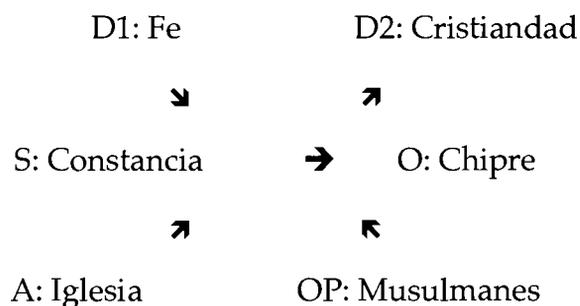
SELÍN: Hoy he visto, Pilaí, mi padre viejo;
 hoy, Mustafá mi padre viejo he visto;
 hoy, Uchalí, mi infamia vi en su espejo.
 No sólo me mostró que no conquisto
 un dedo más de tierra de mi herencia,
 pero que apenas a su guarda asisto.
 Mostróme mi pereza y negligencia,
 que para sus desórdenes les daba
 a los cristianos riendas y licencia. (pp. 498 – 499)

Un poder que se muestra tan disminuido por todos estos símbolos va acompañado por la arrogancia de los demás personajes que se instalan en la posición del Oponente. Estos son los bajás Mustafá y Alí y el rey de Argel, Uchalí. Éste último, por su mayor proximidad a España y debido al contacto que ha existido históricamente entre su tierra y la península, tiene conocimientos de la grandeza de este pueblo y siente temor ante la inminencia de la batalla contra un enemigo apreciable. Los primeros, en cambio, menosprecian el poder de los cristianos. Como suele suceder en este grupo de comedias, existe una constante alabanza a los cristianos y a sus excelentes características de guerreros en boca del enemigo.

La participación de estos antihéroes se aprecia también en el desarrollo del argumento secundario que trata sobre la suerte que corre Constancia desde su salida de Constantinopla, donde es redimida de la esclavitud junto con su hijo, hasta su lucha por la libertad de su ciudad. En este segundo argumento se presenta un cambio de dirección en los objetivos de la trama. En consecuencia, existen dos modelos actanciales sucesivos que resumen las dos situaciones por las que atraviesa la heroína; el que resume la acción del Primer Acto es el siguiente:



En el siguiente acto, como la suerte de la protagonista cambia de sentido, pues ahora su objetivo ya no es el de liberarse del enemigo que la esclaviza, sino el de ayudar en la liberación de su patria del peligro que atraviesa enfrente del enemigo musulmán, el modelo actancial pasa a ser el que sigue:



Aparentemente el segundo modelo pareciera ser muy diferente del primero. Sin embargo, como comprobaremos más adelante, todos los actantes del uno corresponden exactamente a los del otro, dado que estos presentan las mismas características intrínsecas.

Por una parte, el Ayudante, que en un principio es un mercader de esclavos, es un cristiano que, vestido con el hábito de los trinitarios, ayuda a Constancia a salir de la esclavitud. Esta orden religiosa, al ser parte de la iglesia, reemplaza la posición del Ayudante del otro modelo sin representar ningún cambio esencial. En otras palabras, el que sea la Iglesia entera o simplemente una de sus partes, no afecta ni disminuye la participación de ésta como el elemento actancial que debe ser.

En el caso del Objeto de la acción, existe una coincidencia aún mayor en cuanto a la significación. Para Constancia Chipre significa la libertad. La isla corre el peligro de caer en manos de los musulmanes, al igual que la misma protagonista. Aquí también se presenta un punto de congruencia con el modelo del argumento principal, debido a que la libertad de Constancia está supeditada a la de Chipre que se debe lograr con la batalla de Lepanto. En consecuencia, la presencia de un mercader cristiano y español, que libera a Constancia de la esclavitud en un principio, cobra aún más sentido, porque proporciona una nueva perspectiva más práctica de la importancia que tenía para los españoles luchar contra la amenaza del imperio otomano, en dicha situación.

En el primer modelo actancial, Constanca aparece no solamente como el Sujeto de la acción, sino también como el Destinatario. No obstante, cabe remarcar que la posición de Destinatario es una Constanca libre y dentro de territorio cristiano, dado que la mujer busca, al mismo tiempo que su libertad, su rápido regreso a Chipre, isla de origen cristiano que en ese tiempo estaba invadida y, por tanto, esclavizada por los musulmanes. Paralelamente a la inquietud que surge sobre la consolidación de la Santa Liga y a los temores que invaden al sultán Selín, los cuales empiezan a debilitar al Oponente principal, en los cuadros intermedios del Acto Segundo¹⁰², Constanca demuestra mucha preocupación por la suerte que pueda correr su hijo Marcelo en caso de quedar en tierra de infieles, sobre todo porque a ella lo que más le preocupa es la fe del niño, como se puede apreciar en los siguientes versos:

CONSTANCIA:	Doleos, señor, de mí y de este niño, que está condenado a moro ya si no le sacáis de aquí.	(p.492)
-------------	---	---------

Este hecho reafirma la importancia de considerar que el actante Destinatario puede ser indistintamente Constanca o Cristiandad, puesto que ambos se oponen directamente al *otro* religioso. Finalmente, la posición del Oponente en estos modelos está ocupada por el rey de Argel Uchalí y los dos bajás Mustafá y Alí. Estos antihéroes aportan nuevas características al Oponente del argumento principal, como se verá más adelante.

¹⁰² Estos momentos de avances y retrocesos en el camino a la solución de los conflictos se pueden observar en la tabla número 14 de Anexos.

CARACTERIZACIÓN DEL ANTIHÉROE

El musulmán, que ocupa la posición de oponente en el esquema del argumento principal, se refiere a los diferentes personajes que aparecen en la comedia. El primero es el sultán, quien posee defectos que se exponen de forma ascendente. En un principio sus debilidades son expuestas por los esclavos, luego por cada uno de sus generales y finalmente por la aparición de la sombra de su padre. Esto hace que el problema que se le avecina se intensifique gradualmente. La pasión por su mujer Rosa Solimana también aparece como enfermiza, pues el hombre está dispuesto a poner su reino a los pies de una mujer. Sin embargo, muy pronto sabemos que tiene no solo una, sino dos esposas y que también está rendido de amor por la segunda. En suma, Selín se va destruyendo como antihéroe hasta llegar al punto de ser engañado por su propia mujer.

Uchalí, el rey de Argel, constantemente muestra un respeto sumiso por los hombres que se encuentran a la cabeza del ejército de cristianos, con lo que siempre aparece supeditado a éstos¹⁰³; Uchalí es el que hará menciones a la grandeza de Felipe II, Carlos V, etc. El hecho de que un moro alabe a un rey cristiano a pesar de tratarse de su enemigo es un aspecto reincidente en Lope y siempre implica la creación de dos planos en el que el moro, instintivamente, está reconociendo una posición inferior con respecto al cristiano.

¹⁰³ Nótese que ese es un aspecto reincidente en este grupo de comedias.

Los dos bajás, Mustafá y Alí, se muestran razonables y conscientes del peligro que significa dejar crecer el poder de occidente mientras el Sultán goza de la vida. No obstante, su actitud cambia en el transcurso de la pieza hasta llegar a un punto en el que demuestran tener los mismos defectos que el sultán a quien critican. La actitud de inconstancia de estos dos hombres se convierte en un reflejo de la de su jefe. Este tipo de comportamiento se ve en otras comedias en las que las acciones del gracioso se comparan con las de su amo pero en un nivel de lenguaje inferior, formando siempre un paralelo.

Mustafá, que es el primero de los embajadores en aparecer sobre la escena para advertir al sultán, es el personaje en el que se hace más visible el proceder inconstante del moro. Él es quien irá como mensajero, llevando las amenazas del sultán turco ante el Senado de Venecia, y es también él quien se conmueve por la cristiana, aunque muy pronto descubrimos que en realidad trata de ayudarla por su propio interés, demostrando así el clásico carácter apasionado del moro que pone por encima de las obligaciones el amor carnal, aspecto sobre el que retornaremos más adelante.

NATURALEZA DE LOS OBSTÁCULOS

A diferencia de otras comedias del mismo sub-grupo, en el argumento principal de *La Santa Liga*, los obstáculos se plantean desde una perspectiva muy distinta. En comedias anteriores a ésta el obstáculo se insertaba dentro de la trama una vez que la comedia había comenzado, es decir, el elemento se

presenta para desestabilizar el equilibrio de una situación inicial estable. En otras ocasiones, si bien ya se tiene conocimiento de su existencia o del peligro potencial que significa su aproximación, éste tiende a entrar en la acción una vez que el Sujeto y sus acciones ya se han desarrollado. En efecto, en esta comedia, a diferencia de muchas otras, se comienza con la presentación del Oponente del argumento principal y su gradual construcción, pero para el caso esta construcción es más bien una destrucción del mismo. Los signos de debilitamiento aparecen en un ascenso gradual a lo largo de la comedia y especialmente a lo largo del Acto Primero, hasta llegar a un punto clímax en el Tercero, en el que es derrotado finalmente por un Sujeto que se ha ido capacitando cada vez más. Esta manera de enlazar las acciones provoca una tensión completa en un nudo que se desenlaza con un final emocionante. El espectador de Lope, que normalmente ya conocía el resultado de una batalla tan famosa y que ha observado el desmoronamiento de un enemigo poderoso, que en un principio se constituía en un gran obstáculo, se ve ahora enfrente del triunfo. A lo largo de la comedia el interés se ha centrado en el placer de ver cómo se sortean las dificultades y de qué manera se vence al enemigo, para revivir la gloria española.

En cuanto a los otros obstáculos que se alzan en el argumento secundario, podemos observar que éstos se introducen de manera gradual, como sucede en la mayoría de las comedias del mismo grupo. La heroína aparece primero en una situación de desventaja y luego vence a cada uno de sus oponentes, casi de modo repetitivo, con lo que se refuerza la virtud de constancia –desde su propio nombre– que se imprime en ella. En esta comedia, el segundo argumento se

resuelve ligeramente a destiempo, dado que la solución se presenta hacia el final del Acto Segundo, desapareciendo por completo en el Tercero.

Si llevamos a cabo un análisis más profundo sobre la incidencia de la flecha del deseo en el triángulo de la acción en ambos argumentos, podemos notar que en cada uno de ellos la flecha cambia de orientación. Primero apunta directamente al Sujeto, luego, señala al Objeto del deseo. Este aspecto se puede observar en los esquemas que se reproducen a continuación. Mientras que para el argumento principal se presenta la siguiente situación:

<p>Situación inicial:</p> <p>ALIADOS → CHIPRE</p> <p>↖</p> <p>MUSULMANES</p>	<p>Situación final:</p> <p>ALIADOS → CHIPRE</p> <p>↑</p> <p>MUSULMANES</p>
---	---

Para el caso del argumento secundario el esquema es el que sigue:

<p>Situación inicial:</p> <p>CONSTANCIA → CHIPRE</p> <p>↖</p> <p>MUSULMANES</p>	<p>Situación final:</p> <p>CONSTANCIA → CHIPRE</p> <p>↑</p> <p>MUSULMANES</p>
--	--

Este desplazamiento de la flecha, que en un principio apunta hacia el Sujeto, para luego señalar al Objeto, indica que los musulmanes, de ser inicialmente los agresores de Constanza, pasan a concentrar su atención en el ataque de la ciudad, lo cual coincide con un cambio de roles, pues, de ocupar inicialmente una posición de ataque frontal, en la tercera parte de la comedia los encontramos a la defensa¹⁰⁴. En efecto, la índole del obstáculo evoluciona de tal manera que en el transcurso de la pieza va perdiendo poder, poco a poco. Por el contrario, y siempre de modo paralelo, el Sujeto va ganando más fuerza. Para comprender mejor el significado del desplazamiento de la flecha, es necesario observar detalladamente las relaciones entre el Sujeto de la acción y el Oponente de la misma.

Cuando analizamos las características del Sujeto que forma parte del argumento principal, notamos que, en un principio, los cristianos se encuentran desunidos y la eficacia, e incluso la misma existencia, de la Liga es dudosa. Por una parte, los miembros del Senado en Venecia confían en el mantenimiento del acuerdo de paz con los otomanos; por otra, los soldados españoles temen la disolución de la Liga. Sin embargo, gracias a la participación del Papa Pío V, que urge a los cristianos a tomar parte activa en la empresa de salvación, la efectividad de la Santa Liga se plasma en la realidad. Con esta iniciativa, el Papa gana una posición digna de admirar. Esto se patentiza en las palabras del rey de

¹⁰⁴ La función que cumple la posición de la flecha en el modelo actancial se explica en el apartado 5.7. de este trabajo. La teoría se fundamenta en *Lire le Théâtre I* de Anne Ubersfeld.

Argel que compara su valor al del ya legendario Carlos V y al de Fernando V (el Católico):

Uchalf: Todos los quintos , señor,
 si los quieres ir mirando,
 tienen divino valor:
 Quinto era el rey don Fernando
 y Carlos el emperador. (p. 490)

Contrariamente a lo que sucede con el Oponente que automáticamente, a través de sus acciones y opiniones, se va colocando en una posición inferior, la motivación del Sujeto parte de una base sólida, pues en los diálogos repetidamente se recuerdan hechos gloriosos que reafirman la fe cristiana. Por lo tanto, el Sujeto asciende a una posición de vencedor antes de que se inicie la batalla en la que todos se unirán bajo el denominador común de la fe en Cristo.

La tensión que se logra en esta comedia se debe a un pausado proceso de robustecimiento del Sujeto de la trama principal, es decir, del ejército aliado de cristianos. En el Acto Primero su presencia apenas se vislumbra en la última escena, pero ya representa un peligro potencial para el poder musulmán. Todas las noticias que se tienen sobre su existencia son proporcionadas a través de los enemigos. En el transcurso del Acto Segundo, su presencia es todavía más notoria. La Liga se consolida y los planes de ataque se aceleran. El paso de la primera situación a la segunda se produce en la proximidad del clímax que se presenta justo en el momento en que la Liga se convierte en una realidad, hacia el final del Acto Segundo.

DON JUAN: En fin, se juró la Liga
 en el Sacro Consistorio.
 SURIANO: Tus años, Pío, bendiga
 el cielo, pues es notorio
 que por ti nos junta y liga. (p. 531)

Finalmente, en el Acto Tercero, la información se da a través de los soldados de la armada, y ésta entra en acción con preparativos ostentosos y alabanzas a los linajes de cada uno y a los estandartes gloriosos, con comparaciones a hechos mitológicos como la Ilíada, o bíblicos como Moisés, etc. (p. 539 – 540). El ritmo acelerado de los diálogos y la prisa por luchar es evidente en algunos pasajes. Por ejemplo, cuando se recibe una carta del rey Felipe II en la que se anuncia su absoluto apoyo a la empresa leemos:

JUAN : Con este salvoconducto,
 pasaré el mar a pie enjuto.
 Responderéis, Juan de Soto.
 CONDE : Partid, señor, de mi voto ;
 goce esta esperanza el fruto.
 JUAN : Conde de Pliego, partamos,
 pues tan buena la llevamos.
 CONDE : La Armada aguarda en Mecina,
 y a vuestra frente divina,
 de palma y laurel mil ramos. (p. 542)

Toda esta tensión se intensifica hasta el momento de la batalla, que se da de manera muy propicia en la escena final del Acto Tercero. En este punto, la descripción de la batalla naval también sigue un ritmo acelerado que se intercala con el ingreso y la salida de soldados que luchan en el escenario y la aparición

de tres figuras en la escena que representan a España, Venecia y Roma.¹⁰⁵ Mientras éstas narran al lector o al público, los sucesos de la batalla marítima que “ven” en un espacio imaginario :

ROMA:	Yá la cristiana galera aportilla la contraria; ... ¡Qué hidalgamente pelean los de las cruces de Malta!
ESPAÑA:	... Y ¡cuán diestro Juan de Andrea rompe , embiste y desbarata!
VENECIA:	Huyendo sale Uchalf.
ROMA:	Ya toma puerto en la playa.
ESPAÑA:	Ya el gran don Juan va diciendo: "Ayudadme, Virgen santa."
ROMA:	Ya abaten el estandarte del turco, y la cruz levantan.
ESPAÑA:	Vamos a hacer fiesta, amiga; que ya la victoria cantan.

(p. 562)

Esta descripción que se acelera, combinada con el gran ruido de la batalla que se produce dentro y con la presencia del papa, que reza en un altar en un extremo del escenario, es razonable suponer que provocara, especialmente en el espectador, una gran satisfacción.

Mientras los cristianos pasan de tener un rol aparentemente pasivo a uno definitivamente activo, con los oponentes sucede todo lo contrario. En efecto, en el argumento secundario de la comedia, el tenor que utilizan los musulmanes en su discurso da un giro completo, pero en sentido inverso. Por ejemplo, Mustafá, deja de ser un hombre agresivo y más bien se muestra compasivo cuando defiende y libera a Constancia de otros turcos:

¹⁰⁵ Una vez más, podemos ver que Lope hace uso de una técnica muy empleada por él en las comedias escritas durante su juventud. La intervención de figuras alegóricas disminuirá más adelante, en su producción (Oleza, 1986).

MUSTAFÁ: ¿Qué es esto? ¡Perros, teneos!

¿Tan vergonzosos trofeos
buscáis en una mujer? (p. 535)

Este discurso contrasta visiblemente con el hombre que en el Acto Primero se dirigía al senado veneciano con un: “nadie se mueva” (p. 504) amenazador. Queda atrás la arrogancia con la que expresaba su embajada o la burla que hacía de la cruz. También desaparece el empecinamiento por conquistar a Constanca con palabras como “Podrá vencerte mi espada / si no te vence mi amor” (p. 511). Ahora el mayor interés de Mustafá, como el de los otros, reside únicamente en la defensa de la ciudad.

Posteriormente, se da origen a una ruptura entre los oponentes que contribuirá de modo decisivo al debilitamiento del obstáculo, pues Alí también se enamora de Constanca, lo que provoca el desacuerdo y una pelea entre los dos moros. Este hecho afecta su buen desempeño en el campo de batalla. Uchalí, consciente del problema, reprende a los moros Alí y Mustafá y les hace notar que no pelean bien porque están divididos por una mujer, lo cual significa el sometimiento al sexo débil y, consecuentemente, una denigración absoluta del hombre.¹⁰⁶

UCHALÍ: ¿Qué mucho que así suceda,
y Venecia cada día
crecer sus socorros pueda,
si un ciego a entrambos guía?
¡Bueno es que dos generales,
en sangre y valor iguales,
a Chipre vengán a hacer
cosas, por una mujer,
indignas de pechos tales! (p. 522)

¹⁰⁶ Recordemos que el texto se inscribe en una sociedad que se caracterizaba por la misoginia.

Con esta situación se forma también un paralelo entre lo que le sucede a Selín, el sultán, dado que ambos generales demuestran el mismo tipo de debilidades que el turco, es decir, otorgan mayor importancia a sus pasiones carnales que a la inminencia de la guerra, como ya se mencionó anteriormente. En cambio, los cristianos ponen la patria por encima del amor a la mujer. Esto se manifiesta, sobre todo, en la decisión que toma Leonardo cuando Uchalí le pide que se rinda con su ejército a cambio de devolverle a su esposa y a su hijo. Como Leonardo no acepta el trato, Uchalí ordena a Constancia que dé la muerte a su esposo, a lo que Leonardo responde:

LEONARDO: Constancia, una muerte honrada
nunca es del noble temida.
Bien haces; dame la muerte,
porque soy hombre tan fuerte
que si no es que entrar me impidas,
os podré costar mil vidas. (pp. 528 – 529)

Ante un hecho tan loable, tanto Uchalí como Alí le perdonan la vida y permiten que la familia se vaya unida. Más adelante, la situación se repite, cuando la familia cae nuevamente en manos de los turcos, entonces, será Mustafá el que libere a Constancia, movido también por el gran valor de la dama. La insistencia en este caso tiene por objetivo asegurar los rasgos que sobresalen en la cristiana, es decir, su valor, amor y fe. Finalmente, volvemos a encontrar a la protagonista luchando entre los hombres y al lado de su esposo, el capitán Leonardo, en la defensa de la ciudad de Famagusta¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Es importante hacer notar que el nombre antiguo de esta ciudad era Constancia, en honor a su fundador, el emperador Constantino. Este es un aspecto que, por supuesto, el dramaturgo quería explotar con un nombre para la protagonista tan significativo.

En cuanto a la construcción del Sujeto de la acción, desde un principio podemos apreciar que, por una parte, en su condición de Sujeto, Constanca se enfrenta al enemigo, como su nombre indica, con la virtud de mantenerse siempre constante con sus creencias; es decir, es fiel y amante de su fe, su hijo, su esposo y su patria. Esto se hace palpable en la firmeza de sus palabras cuando Mustafá, que está prendado de ella, la separa del niño porque quiere hacer de él un buen musulmán:

MUSTAFÁ:	Procura vencer, Constanca, la obstinación de tu pecho.	
CONSTANCIA:	Hay en eso más distancia que del cielo al suelo trecho.	(p. 511)

El musulmán, por su parte, también se mantiene firme y le dice que si no la vence el amor, la vencerá su espada. Por otra parte, los héroes cristianos que se destacarán en la batalla de Lepanto se van construyendo a través de los panegíricos de los soldados. Este es, en efecto, un mecanismo utilizado para resaltar el orgullo nacional español que estaba controlado principalmente por dos estamentos de poder: la iglesia católica y la monarquía. En efecto, la obra refleja la imagen del mundo islámico que existía en España a finales del siglo XVI y principios del XVII. Lope de Vega transmite al público de su tiempo una concepción religiosa y política basada en la oposición al Islam. La comedia en sí contiene mucho de elemento propagandístico y al igual que las piezas otras del mismo grupo es una obra dotada de una importante carga ideológica. Este aspecto se encontrará especialmente en piezas como: *La divina vencedora*, *El Postrer Godo de España*, y, sobre todo en *La nueva Victoria del Marqués de Santa Cruz*, escritas –más o menos- entre los años 1600 y 1609.

Los largos panegíricos son un común denominador destinado a resaltar la gloria y grandeza de los nobles españoles a los cuales se dedicaban las piezas. En esta comedia en particular se trata de alabar por sobre todo al hermano del rey Felipe II, don Juan de Austria, quien estuvo a cargo de la armada que luchó en la batalla de Lepanto. Por esta razón, se recuerdan constantemente las proezas del duque y también las de sus antepasados, específicamente las del emperador Carlos Quinto.

Por una parte, los panegíricos tienden a frenar la acción que se ha desarrollado de manera intensa al principio de la comedia, cuando se presentaba al enemigo musulmán. En efecto, la mayor parte del tiempo, estos largos monólogos disminuyen el interés de un público regular que no tuviera un interés particular por la historia de los personajes históricos que se mencionaban, porque la audiencia había sido normalmente iniciada con acciones al estilo de las comedias primerizas, es decir, con escenas llenas de acción, algunas de las cuales presentan un panorama sobre el mundo musulmán desde el punto de vista cristiano, donde se destacan los defectos, contradicciones y demás aspectos criticables que dan rienda suelta a la antipatía por el enemigo. Pero, por otra parte, como señala Teresa Ferrer Valls, en su artículo "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo" (1991), no se puede olvidar que los panegíricos eran un elemento de suma importancia para la producción de las comedias. Éstos se constituían en el motor económico que permitiría la puesta en escena y la debida publicación de este tipo de piezas.

Además, cabe hacer notar que los panegíricos complementan la dedicatoria de la comedia que se sitúa al inicio de la misma. En efecto, en el momento de la representación, al no estar presente está clásica dedicatoria que sí aparece en la versión impresa, había que insistir en la alabanza hecha a una casa noble determinada para que la comedia tuviera el apoyo necesario.

Otro aspecto muy importante referido a la construcción de la comedia y que no puede pasar por alto es el referido a la articulación de los cuadros dentro de la totalidad de la obra. En *La Santa Liga*, como en casi todas las piezas escritas durante este período, se puede observar una significativa diferencia entre los cuadros que constituyen el Acto Primero - o los dos primeros Actos - con respecto a los del Acto Tercero. En efecto, en los primeros se presenta la construcción y la evolución de los personajes. Se puede observar que se trata de cuadros que se desarrollan en escenarios clásicos, es decir, los personajes aparecen en la sala de un palacio, la calle de una ciudad con el clásico balcón, etc. En cambio, en el Acto Tercero, cuando los personajes ya han sido totalmente desarrollados, y ahora se encuentran listos para el enfrentamiento final con el enemigo, las escenas más importantes se desarrollan en escenarios que se caracterizan por su complejidad. En ellos se muestran espacios celestiales e imaginarios, reproducidos con una gran explotación de la máquina teatral. En esta comedia, el cuadro final se presenta de manera apoteósica. La escena se llena de personajes importantes, como lo indican las acotaciones:

Salgan todos los cristianos con música, y traigan en una pica la cabeza de Alí, y las banderas turcas arrastrando, y el señor don Juan detrás, armado con una media lanza. (p. 563)

Esto, lógicamente, provoca un efecto de satisfacción inmenso en el público. Luego, la comedia termina con la celebración de la victoria cristiana, con todos los personajes unidos en un canto general que glorifica el triunfo, y que se complementa con un efecto visual que se puede apreciar en los versos finales:

CRUZ: Ese estandarte real
 Levantad, gran General,
 y arrastrad el de Selín;
 que con esto damos fin
 a la batalla naval. (p. 565)

Cabe también señalar que los cuadros que cuentan con la presencia de los musulmanes normalmente transcurren en escenarios que representan lugares exóticos. En general, los palacios que imaginaba el autor en los reinos musulmanes estaban lejos de la realidad española de nuestro dramaturgo. Esto refuerza el sentimiento de *otredad* que puede nacer en el espectador el momento de la representación teatral. En efecto, los personajes desarrollados en ambientes ajenos solo pueden ser extraños a la fe de uno mismo.

Más adelante, en la producción de Lope, la diferencia que se encuentra entre los Actos Primero y Tercero se hará aún mayor. Los actos que concluyen la pieza se vuelven más complejos y apoteósicos. Otra característica de las comedias de esta época de producción consiste en la utilización de la "escena múltiple barroca"¹⁰⁸, la cual Lope ya empezó a introducir en su teatro desde

¹⁰⁸ Término utilizado por J. Rubiera para referirse al momento en que "en la representación, un mismo espacio escénico, el tablado, acoge tres espacios lúdicos, tres subescenas representadas simultáneamente, y de modo sucesivo el espectador va escuchando alternadamente cada uno de los diálogos que se desarrollan de modo independiente (2005 : 127).

muy temprano en su carrera. No obstante, es hacia esta época como esta interesante técnica se instalará como aspecto dominante de un Lope maduro.

En cuanto a la articulación de los dos tipos de cuadros, se puede notar que al principio éstos se desarrollan intercaladamente, saltando de un espacio geográfico a otro; es decir, la escena se desarrolla ya sea en Constantinopla o en Venecia. A medida que se avanza, vemos que el cuadro en el que se comienza a vislumbrar una solución favorable para el Sujeto de la acción, los acontecimientos se va acercando cada vez más a la ciudad en conflicto¹⁰⁹. Cuando se resuelve el obstáculo mayor se presenta una escena de dos planos: uno real y otro imaginario, ambos centralizados en un punto espacial no identificado que podría ser Roma, centro de la cristiandad.

COMENTARIOS Y CONCLUSIONES

En su conjunto *La Santa Liga* es una comedia muy bien lograda. Si bien el Acto Primero carece de agilidad en cuanto al desarrollo de las acciones de importancia se refiere, dado que en él se da más importancia a demostrar la inutilidad del sultán turco, la maldad de los musulmanes y la crueldad que viven los esclavos cristianos en sus tierras. La obra va cobrando gracia y un sentido más decidido sobre el tema central, a medida que el Sujeto de la acción –los aliados cristianos–, se hace más presente. En efecto, al principio la Santa Liga todavía no existe, tan solo se menciona la posibilidad de la unión de las

¹⁰⁹ Obsérvese la tabla # 12 de Anexos.

naciones amigas y su consecuente formación, pero poco a poco, se convierte en una realidad contundente que llevará a la victoria sobre el enemigo.

La construcción lenta y completa de un antihéroe puede servir como justificación de un hecho bélico (reciente en la época de Lope) que había costado mucho a España. En la obra se demuestra que el enemigo potencial que en apariencia es muy poderoso, en la realidad es muy débil en todo aspecto. Sin embargo su arrogancia hace sufrir a mucha gente, no solamente a los españoles, y por lo tanto hay que eliminarlo, así esté muy lejos geográficamente. Esta idea se apoya, por ejemplo, con el hecho de que los esclavos que están con Constanza en un principio son de origen español. Los hábitos de la trinidad, que tienen una cruz en el pecho, contribuyen a forjar una imagen familiar en la mente de los espectadores de Lope¹¹⁰, pues con el uniforme se establece un lazo de unión entre la situación que vive la heroína chipriota y los demás esclavos de origen español.

La acción de ambos argumentos es paralela, como suele ocurrir con la mayoría de las comedias de este grupo. Mientras que en un plano colectivo la cristiandad lucha contra el musulmán en un territorio que, si bien lejano, se considera como propio desde el momento en que en él hay gente de la misma fe que en España, en Nápoles o en Venecia, en un plano particular –y a manera de reflejo de lo que sucede en el argumento principal, en el secundario–, la cristiana lucha por la libertad de los miembros de su familia. Contrariamente a otras

¹¹⁰ La nueva orden de los trinitarios se establecía en España, tras haberse fundado en Francia, y su principal objetivo consistía en la redención de los cautivos.

comedias, en esta el argumento basado en el hecho histórico cubre un alto porcentaje de la obra, y es más bien el segundo el que pierde poder.

El momento cumbre, en el que se supera el obstáculo principal, sucede en un momento muy apropiado, hacia el final de la obra, por lo que el espectador se mantiene atento durante todo el transcurso de la misma, porque, a pesar de que ya sabe el desenlace, la construcción gradual del enemigo va en ascenso. Además, el hecho es explicado mientras sucede fuera del escenario. Este aspecto ha mejorado considerablemente, pues en obras anteriores del mismo grupo, los hechos difíciles de llevar a la escena se relataban cuando éstos ya habían sucedido.

A pesar de que Lope reincide en temas que ya ha presentado en otras comedias, como las comparaciones con hechos mitológicos conocidos o las alabanzas a los reyes, en *La Santa Liga* los diálogos son más activos y denotan celeridad al acercarse hacia el punto culminante. Además, al igual que en varias comedias del mismo grupo, escritas o aparecidas en el mismo período de tiempo, en *La Santa Liga* Lope sale de la problemática peninsular para extender su marco de acciones a toda la región del Mediterráneo, probablemente motivado por el hecho de que los ataques de los piratas berberiscos eran una amenaza constante en las costas. El musulmán enemigo del cristiano ya no es el moro granadino que enfrentaran los héroes durante los conflictos de la Edad Media o de la Reconquista. Ahora se trata de un enemigo común a todas las naciones amigas y hermanas en la fe religiosa de occidente.

Tabla # 5: La Santa Liga

<p>Acto I</p> <p>#1 El sultán en su palacio</p> <p>#2 Los esclavos en Constantinopla</p> <p>#3 El Sultán y sus allegados</p> <p>#4 Esclavos en el puerto</p> <p>#5 El senado de Venecia</p>	<p>Enemigo en potencia</p> <p>Cautiverio de Constancia</p> <p>Complicación Ob. A</p> <p>Aparente solución a Ob. B</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p>
<p>Acto II</p> <p>#1 Mustafá engaña a Constancia en Const.antinopla</p> <p>#2 El Sultán tiene un sueño: mal presagio</p> <p>#3 Españoles temen la disolución de la Liga</p> <p>#4 Batalla en Chipre</p> <p>#5 Se publica la Liga</p> <p>#6 Constancia libre</p>	<p>Complicación Ob. B</p> <p>Solución parcial a Ob. B</p> <p>Solución a Ob. B</p>	<p>Sol. B</p>
<p>Acto III</p> <p>#1 Los soldados comentan sobre la suerte de la Liga</p> <p>#2 El turco en su palacio</p> <p>#3 Los musulmanes se preparan para la batalla</p> <p>#4 Los cristianos se preparan para la batalla</p> <p>#5 Figuras Alegóricas y el Papa que reza</p> <p>#6 Chipre: Batalla y triunfo</p>	<p>Incremento de la preocupación</p> <p>Decae la situación del oponente</p> <p>Se vislumbra una solución</p> <p>Solución total a Ob. A</p>	<p>Sol. A</p>

7.3 *El Hamete de Toledo*

*El Hamete de Toledo*¹¹¹ es una tragicomedia escrita entre los años 1608 y 1612, época en que la vida del dramaturgo toma un nuevo giro. En efecto, durante estos años, Lope empieza a demostrar una intensa preocupación religiosa¹¹² que se verá reflejada en muchas de sus creaciones. Nuestra pieza de estudio aparece en la *Novena Parte de Comedias*, publicada en 1617, que es la primera edición controlada por el propio Lope de Vega. Según la cronología de Morley y Bruerton, esta obra viene a ser la número 191 entre las piezas registradas como auténticas.

El argumento de la pieza es el siguiente: Hamete es un moro “devoto” de San Juan Bautista¹¹³, extremadamente fuerte y valiente. A pesar de que ama a la bella Argelina, su odio y envidia hacia los cristianos es un sentimiento mayor, por lo que decide enfrentarse a éstos, cruzando el mar que separa África de la península, desoyendo el presagio de la mora Dalima que le anuncia la esclavitud y la muerte en la horca. En breve, Hamete y Argelina son hechos cautivos por la flota de Don Juan, soldado cristiano y caballero de la orden de San Juan, que los envía como esclavos a la casa de su amada Doña Juana, en Valencia. Como a la dama no le gusta que los moros estén juntos, ordena a Beltrán (el escudero - gracioso) que venda a Hamete, mientras ella se queda con

¹¹¹ Todas las citas de *El Hamete de Toledo* proceden de la edición de la RAE, preparada por Emilio Cotarelo y Mori. Ver p. 268.

¹¹² En 1609 ingresa en la congregación de esclavos del santísimo sacramento. Tras las muertes de Micaela Luján en 1612, de su hijo Carlos Félix y de su mujer Juana de Guardo en 1613, Lope toma una posición radical y se ordena sacerdote en 1614.

¹¹³ Esta afirmación la hace el mismo moro cuando dice: “Devoto soy de este Santo / de los cristianos,” (p. 174. b)

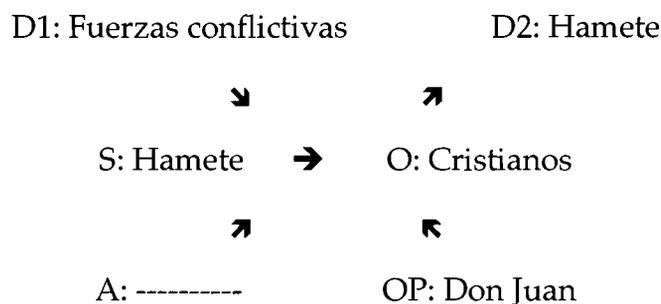
Argelina. De este modo el moro pasa a pertenecer a un segundo dueño, Don Martín, que lo lleva lejos de Valencia. Luego, por el temor que el caballero siente al ver la fuerza de Hamete, que es tan fuerte como para dominar un toro bravo con los brazos, y al encontrarlo sorpresivamente con una espada cerca de sí, Don Martín decide venderlo nuevamente, incluso perdiendo el precio de la inversión.

Don Gaspar es el tercer amo que compra al moro para que se haga cargo de sus caballerizas en Toledo. Sabemos que el nuevo dueño tiene fama de ser un hombre de mucha bondad, además de que se ha casado recientemente con su prima Doña Leonor, a quien ama profundamente. La observación del intenso y perfecto amor entre los esposos y la pena de estar separado de Argelina hace nacer en Hamete la envidia y aumentar un odio que asciende hasta el punto de hacerse difícil de controlar.

Los sentimientos malsanos que surgen en el moro estallan finalmente en una ocasión en que Don Gaspar lo golpea con una caña para castigarlo por ciertas rencillas con una esclava. El moro, que considera el acto injusto, mata a su ama como acto de venganza. Luego escapa de la casa y asesina a todo aquel que se encuentra en su camino. Después de una serie de actos violentos que se producen vertiginosamente, mientras corre de manera precipitada, a la vez que desciende por el río, Hamete es prendido por la justicia y conducido a la horca, donde muere aceptando el bautismo para conseguir la salvación de su alma. El trágico final de Hamete sucede tal como lo había predicho la adivina Dalima, la noche de San Juan.

ANÁLISIS

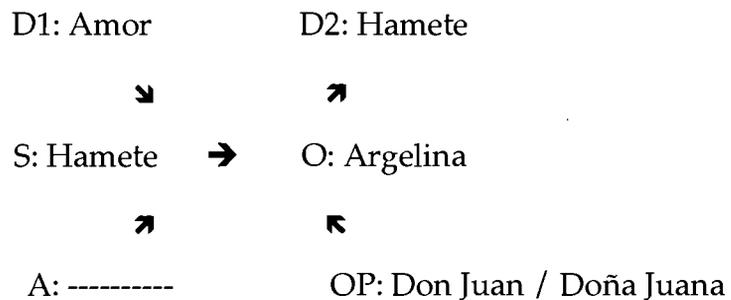
Al realizar un estudio detenido de esta pieza encontramos diferentes y complicadas situaciones que, a la vez que otorgan una gran variedad temática al conjunto de la pieza, dificultan la determinación de cada uno de los actantes de un modelo apropiado. Es decir, partiendo de la escena típica de una comedia urbana que parece anunciar un argumento simple y reducido a un clásico triángulo amoroso, se atraviesa por las diversas etapas del vía crucis que le toca vivir al moro Hamete, para llegar a un final espectacular, de gran contenido religioso muy diferente a la escena inicial. Sin embargo, con el apoyo de los múltiples signos que aparecen desde un principio y que apuntan en la misma dirección, se puede afirmar, sin lugar a dudas, que Hamete es el hilo conductor y Sujeto de la acción que, impelido por fuerzas conflictivas, lucha contra obstáculos interiores, que consisten en sentimientos de odio contra los cristianos, los cuales le conducen al enfrentamiento de un obstáculo exterior, que es la pérdida de su propia libertad. A lo largo de la pieza se establecen diferentes sistemas actanciales para cada una de las situaciones por las que atraviesa el moro. Así, por ejemplo, en una situación inicial el esquema es el siguiente:



El moro emprende la ambiciosa búsqueda de los cristianos con el fin de someterlos, pero, en su camino, se encuentra con Don Juan y los caballeros de la cruz de San Juan (como se había visto en el presagio), y cae vencido porque el obstáculo que enfrenta es mucho mayor. La posición del Ayudante está vacía y es porque en su empresa Hamete se encuentra completamente solo. El Destinator, que es el actante más difícil de determinar, es la motivación para la acción del Sujeto, que consiste en una serie de fuerzas desconocidas y conflictivas que dominan al hombre y le impulsan a irse en busca de los cristianos. Estas fuerzas están muy próximas al odio y son más intensas que el amor que el moro siente por su novia Argelina. Tal vez por esta razón, Hamete es conducido al enfrentamiento con los cristianos, volcándose así la balanza en su contra y encontrando, como consecuencia, la esclavitud.

El Acto Primero, que comienza con una serie de elementos simbólicos que predeterminan la mala suerte que va a tener Hamete, termina con la promesa de venganza del moro aprisionado: “¡Por Alá, que he de vengarme!”(182.b). En esta declaración aflora nuevamente la naturaleza rebelde y salvaje que el moro había demostrado en un principio, cuando pone sobre el amor de Argelina su odio hacia los cristianos. El deseo de venganza es también un signo que corrobora la naturaleza instintiva e indomable de este hombre, así como otros elementos que aparecerán a lo largo de toda la pieza, más específicamente la mención a los animales de gran fuerza como el toro o el caballo, con los que Hamete parece identificarse.

Inmediatamente después de que Hamete es hecho esclavo por Don Juan, es enviado como regalo a Doña Juana. Por lo que desde el momento en que sufre la esclavitud, situación a la que ha llegado por capricho, Hamete se convierte en el Sujeto activo que emprende la búsqueda de un distinto Objeto del deseo. En su condición de esclavo lo que quiere es obtener tanto su libertad como su felicidad perdida, ambas representadas en Argelina. Consecuentemente, en esta nueva situación, el modelo pasa a ser el siguiente:



El moro, arrepentido de sus acciones, reflexiona sobre el verdadero valor del amor y reconoce que éste es más importante que el odio. Sin embargo, cuando esto sucede ya es muy tarde, dado que Hamete ha sido separado de Argelina por Doña Juana, que lo manda vender. La posición del Ayudante, en este modelo, permanece vacía, por la condición solitaria de Hamete en su conflicto. No obstante, se podría considerar que Beltrán ocuparía eventualmente este puesto en el momento que le confiesa que había intentado venderlo en la misma ciudad para que pudiera seguir cerca de su mora. Como la fatalidad está inscrita desde un principio en la obra, de ser originalmente un Ayudante, Beltrán pasa a ser un Oponente de Hamete, por el hecho de que, sin saberlo, vende el moro a un hombre que se va de Valencia y, por lo tanto, lo aleja más de

su amada. El Ayudante eventual no se da cuenta de que al ayudar al Sujeto está conduciéndolo, más bien, a su derrota. Este es un aspecto característico de la tragedia y, casi siempre, se debe a que el Sujeto está bajo la influencia de la mala suerte. En esta pieza en particular esto ha sido determinado por el oráculo. La presencia de Beltrán cobra mayor importancia en la comedia no sólo por este hecho, sino también porque en su papel de gracioso, presente en casi todas las escenas, pasa a convertirse en el lazo de unión entre las diferentes situaciones que atraviesa el moro.

Con el distanciamiento, la imagen que Hamete tiene de Argelina cobra más valor. Ella ya no es solamente la mujer que él ama y desea, sino que representa la libertad perdida y la antigua posición de respeto que gozaba entre los suyos. En este sentido, el Destinatario es el mismo Hamete, pero en un estado de armonía y felicidad. Inclusive, se puede ver que el moro ya no requiere necesariamente de la libertad y se contentaría tan solo con vivir al lado de su amada. Este hecho abstrae de la aceptación de su actual estado, pues demuestra ser un esclavo excelente con los distintos amos que tiene, a pesar de que internamente libra una lucha contra su naturaleza rebelde. Esta duda constante se puede observar en pasajes como el siguiente:

HAMETE: Amo y mozo se han dormido.
 ¡Ay, Argelina! ¿Qué haré?
 ¿Cómo, mi bien, te dejé?
 ¿Cómo tan ingrato he sido?
 Pero yo no puedo más,
 que la libertad no es mía.
 ¿Cómo a verte volvería
 a la ciudad donde estás?
 ¿Será buen medio dar muerte
 a estos dos? Mas no será,

porque cuando vaya allá
 más voy a morir que a verte. (pp. 186-187)

En los Actos Segundo y Tercero Hamete pasa a ser esclavo de Don Gaspar, pues Don Martín lo vende por el miedo que le inspira el moro al verlo con una espada. En efecto, el caballero sospecha de las intenciones del moro:

D. MARTÍN: ¿Qué es eso, Hamete?
 HAMETE: Señor.
 Pensé que el toro venía
 y defenderte quería,
 porque te he cobrado amor.
 D. MARTÍN: ¡No me sirvas de esa suerte
 ni me desarmes jamás! (p. 187)

Como consecuencia de este hecho, Hamete es nuevamente vendido y esta vez su nuevo amo, don Gaspar, lo conduce a Toledo. En el modelo actancial se produce una ligera variación, pues la posición del Oponente pasa a estar ocupada por el nuevo dueño:

D1: Amor		D2: Hamete
	↘	↗
S: Hamete	→	O: Argelina
	↗	↘
A: -----		OP: Don Gaspar / Doña Leonor

Cabe recalcar que la posición del Oponente la ocupan otros personajes, de nombre distinto a los anteriores, pero que en el fondo representan lo mismo, es decir, un buen ejemplo de cristiandad. En el caso de Don Martín se trataba de

una caballero honesto; esta vez, los nuevos amos de Hamete son una pareja de cristianos unida por lazos de amor. Es importante hacer notar que estos nuevos personajes no son introducidos en la pieza repentinamente como sucedería en las obras tempranas de Lope. Su presencia ya viene anunciada en el Acto Primero, cuando se sabe de las intenciones que tiene Don Gaspar de comprar un buen esclavo, en una carta que envía a Málaga, en la que dice: "Para mis caballos tengo / notable necesidad / de un esclavo..." (p. 181, a). Además, con el contenido de esta misiva se corrobora la validez de la predestinación. Este es un elemento que denota el progreso en la escritura de las comedias con respecto a las primeras obras de Lope. Evidentemente, por mucha diversidad de escenas que se presenten en la pieza, la trama ha sido bien entrelazada desde el principio.

La substitución del Oponente de la acción dramática incrementa el poder de la fuerza a la que Hamete tiene que enfrentarse. En efecto, Don Gaspar y Doña Leonor son un matrimonio ejemplar. Esto se observa en el Acto Segundo, a través de varios sonetos que los esposos se dedican, el uno al otro, y donde se expresan el infinito cariño que se tienen. Queda entonces muy claro que ante todo el mundo, incluido el espectador o el lector, se trata de un matrimonio perfecto, por lo que cualquier esclavo estaría feliz de pertenecer a amos semejantes. Sin embargo, este amor es precisamente el origen de la envidia de Hamete, pues, al ver a los esposos, el moro compara su propia situación con la de ellos, se da cuenta de lo lejos que está de Argelina y piensa en todo lo que él ya no tiene porque lo ha perdido con su estado de esclavitud.

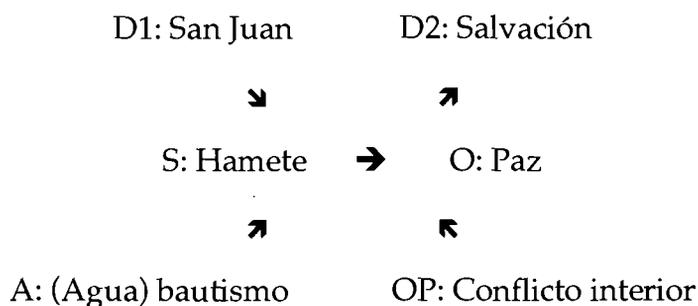
Hamete expresa sus reprimidos deseos de libertad cuando está dormido. Doña Leonor que escucha al moro hablar, entre sueños, instintivamente siente temor y le pide a su marido que venda al esclavo. Pero, a pesar de que Don Gaspar está dispuesto a cumplir con todos los caprichos de su esposa, ante los ruegos de Hamete, que ha demostrado ser un excelente esclavo, desiste de venderlo en Madrid, a donde también ha ido a comprar más caballos. El amo regresa a Toledo con el moro, cambiando su suerte y se inicia un Acto Tercero que será completamente diferente a los anteriores. Por un lado, todos los aspectos cómicos que prevalecían a lo largo de la pieza desaparecen completamente y por otro, la sucesión de escenas se precipita a un ritmo vertiginoso que contrasta con la lentitud en que transcurren las anteriores.

Los hechos violentos comienzan en una escena sin precedentes, ante la puerta de la casa de los patrones, con el asesinato de Doña Leonor. El moro ha sido motivado por la humillación que le provoca el haber sido castigado a palos, injustamente. Esto despierta todas las fuerzas negativas que lo dominaban en un principio y que lo condujeron a caer esclavo de Don Juan. En Hamete se produce un choque entre fuerzas positivas, que ya no puede controlar, y negativas que le inducen a realizar los actos más deplorables, en busca de una liberación o salvación. Sin embargo, el camino que va trazando está totalmente equivocado. Cabe mencionar que esto sucede en un simbólico descenso al río y al amparo de la oscuridad de la noche.

Un aspecto que caracteriza a la tragedia o tragicomedia es precisamente el hecho de que el héroe no puede acceder al Objeto de su deseo, dado que se

encuentra predestinado por su mala fortuna que normalmente se expresa desde un principio. En nuestro caso, Hamete, que está dominado por fuerzas conflictivas interiores, nunca podrá acceder al Objeto de su deseo que es la paz consigo mismo y que aparece representado en Argelina, debido a que el Obstáculo, que consiste en la envidia que despierta el ver a una pareja unida por amor, es siempre más poderoso que la fuerza que lo impulsa.

Detrás de todas las situaciones por las que atraviesa Hamete se inscribe un profundo problema religioso. Esto se hace evidente en el momento en que el moro es atrapado por la justicia, después de haber cometido muchos actos violentos y numerosos asesinatos, pues todos los elementos simbólicos que se presentan desde un principio y a lo largo de la pieza cobran sentido o se concretizan. El moro reconoce, al ver cumplido su oráculo, que el único medio que le queda para conseguir la salvación y no continuar cayendo, es su cristianización a través del agua bautismal. Entonces el modelo actancial que se abstrae es el que sigue:



Hamete que ha sido siempre devoto de San Juan sigue su camino gracias al agua del bautismo que antes estaba simbolizada en el mar. El agua aquí pasa

de aparecer en un mar obstaculizador, que separa dos culturas, a convertirse en el elemento que ayuda a conseguir el Objeto (que antes permanecía escondido o encubierto por la figura de Argelina). Ahora el Sujeto de la acción ya no está solo, sino que cuenta con un Ayudante. Las fuerzas conflictivas que se constituyen en el principal Oponente de las acciones del moro se equilibran y sobrepasan con el bautismo y la aceptación de la religión cristiana. Como consecuencia, la muerte física no significa una derrota porque el alma se salva.

Si nos remitimos por un instante a lo que sucedía en la primera escena, en la que Don Juan salía de Valencia y se despedía de Doña Juana en la noche de San Juan, la misma noche en que la mora Dalima leía la suerte de Hamete, podemos plantear el siguiente esquema auxiliar:



Se puede deducir que Don Juan, como caballero de la orden de San Juan, ha actuado como un instrumento de la voluntad divina. De este modo se explica el hecho de que San Juan ocupe la posición del Destinador en ambos modelos. Además, toda la simbología se reafirma con la visión de Hamete de las cruces de San Juan que ascienden hacia el cielo. El pronóstico se cumple tal como Dalima lo había dicho aquella primera noche de San Juan. El moro comprende entonces

su destino y reconoce que el santo es también el que le brinda las fuerzas positivas para vencer a las negativas. Finalmente, acepta morir con la esperanza de ver en la otra vida a Doña Leonor, un “ángel” y su víctima a la vez, con lo que se da una lección de amor y piedad cristiana.

CARACTERIZACIÓN DEL ANTIHÉROE

Por difícil que parezca, el Hamete no solamente es el principal personaje de esta pieza, sino también el antihéroe y enemigo de sí mismo. El moro es un hombre que sufre un grave conflicto interno. Por una parte es un hombre bueno, fuerte y leal, es devoto de San Juan Bautista y reconocedor del valor que tienen los cristianos. Así como siente envidia por ellos, alaba su grandeza, según se puede apreciar en los siguientes versos:

HAMETE:	Si te digo la verdad, los quiero mal; no porque soy enemigo de sus costumbres ni igual a los que vienen conmigo, sino de envidia que tengo a sus hechos y valor:...	(p.174, b)
---------	---	------------

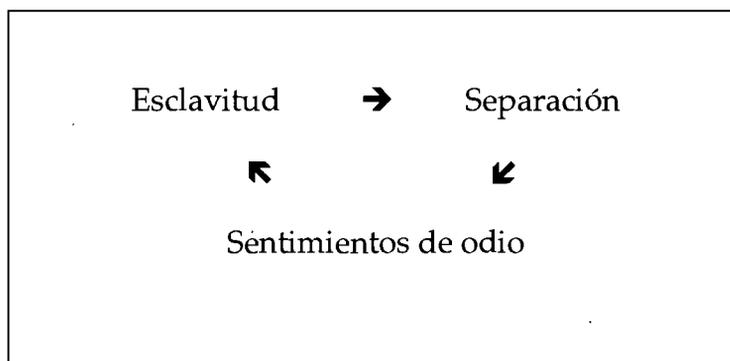
Por otra parte, el moro demuestra odiar a todo lo que la cristiandad representa. Sin embargo, sus sentimientos religiosos no están completamente definidos. A veces, como buen musulmán bendice a Mahoma, pero en otras ocasiones le aborrece y se refiere al profeta como a un “infame” (p, 182, a). En la obra se encuentra siempre enfrentándose contra sí mismo, y colocándose en una

posición inferior a la del “otro” que dice despreciar. Es por eso por lo que cuando ve el amor imposible en otras personas odia la vida y decide matar para buscar una salida, sin darse cuenta de que ésta es la vía equivocada para encontrar la paz de espíritu que necesita.

La naturaleza de Hamete es comparable a la de los animales, impulsiva y salvaje. Tal vez por esa razón, su lucha interna se hace más difícil. Primero lo encontramos conduciendo una mula de carga, luego venciendo a un toro furioso y, más adelante, llega a la casa de don Gaspar al mismo tiempo que el caballo “Roldán” y sabemos que él se hará cargo de las caballerizas del amo. Después de su actuar instintivo e irrazonable, después del asesinato de doña Leonor, la única manera de redimir la envidia del corazón de Hamete es el bautismo. El agua bendita purifica su alma y lo prepara para ascender como las cruces de San Juan, que viera en el libro de Dalima, hacia el cielo.

CARÁCTER DE LOS OBSTÁCULOS

Como se mencionó anteriormente, los obstáculos principales de esta pieza son los problemas internos de Hamete que le conducen a la esclavitud, la cual se constituye en un obstáculo externo. En su situación de esclavo, que viene seguida por la separación de su amada, los sentimientos de odio, que paradójicamente nacen como producto del amor, se incrementan gradualmente, por lo que se puede afirmar que se establece un círculo vicioso:



No obstante, el moro demuestra poseer grandes cualidades, pues, por ejemplo, vemos que es un esclavo fiel y, a pesar de sus incisivas dudas, acepta esa condición, consolándose solamente con la posibilidad de estar junto a su Argelina. En los versos siguientes se puede apreciar las buenas intenciones que tiene Hamete en un principio:

BELTRÁN: La mora he dejado allá;
 pero por más que promete
 ser fiel y servicial
 Amete, [Doña Juana] no le ha querido, (p. 183, b)

La actitud de la dama parece injusta; no obstante, pronto descubrimos que tenía razón de evitar al moro en su presencia, puesto que Hamete está dispuesto a matar para obtener sus objetivos (que cuando está con Don Martín se reducen al deseo de volver a encontrar a Argelina), aunque internamente duda de que este sea el mejor camino para hacerlo:

HAMETE: ¿Será buen medio dar muerte
 a estos dos? Mas no será,
 porque cuando vaya allá
 más voy a morir que a verte. (p. 187, a)

A pesar de ser un esclavo, el moro exige respeto y reacciona por las ofensas de los demás. Se muestra orgulloso ante Páez, el empleado de Don Martín y, posteriormente, cuando vive en la casa de Don Gaspar, deja muy claro su origen honorable y la tristeza de su nueva condición de esclavitud: “Estoy triste porque vengo / de un alto a un humilde estado.” (p. 191, a). En efecto, el moro está dotado de un sentido del honor muy serio, por eso toma como la mayor ofensa el ser castigado a palos. En su posición de esclavo quiere ser respetado y no admite la calumnia de Ana, la criada, que desencadena el castigo que Hamete sufre. En este punto, el deseo dormido de venganza y la fuerza negativa explotan en él y se hace indomable como los animales de los que tiene que encargarse.

Es sorprendente que la envidia, uno de sus mayores obstáculos internos, nazca del amor. Por otra parte, tenemos que mientras más grande aparece el amor entre la pareja de cristianos, mayor será la envidia y el odio. Aquí vale la pena recordar que la base de la religión cristiana es el amor al prójimo, aspecto que resurgirá hacia el final con la demostración de piedad de Don Gaspar en el siguiente diálogo:

HAMETE: ¡Perdóname el haber muerto aquel
ángel de tu esposa!
GASPAR: Bautízate, Amete, y presto
la verás con otra vida.
HAMETE: Pues dadme el Bautismo, y luego
iré a ver a mi señora.
GASPAR: Por tu padrino me ofrezco. (p. 208, b)

La simbología de varios elementos como las cruces de San Juan, los animales, etc., sirve de marco al tema religioso central que enfoca la pieza. Entre

todos ellos, el que más destaca es el agua del mar que se presenta en un principio como un gran obstáculo al separar la tierra cristiana de la musulmana:

HAMETE: Miro esta tierra detrás
y todo este mar delante.
Pienso que quiso poner
entre moros y cristianos
Dios este mar por hacer
que no pudiesen mis manos
mostrar su furia y poder. (p. 174, b)

El agua vuelve a aparecer en toda la obra, con largas descripciones geográficas, con menciones a los ríos o, por ejemplo, en tono menor, en boca de la criada Ana cuando habla con Hamete al verlo triste, como se puede apreciar a continuación:

ANA: Si te quieres alegrar
bebe un traguillo de vino,
que sola para llorar
es buena el agua imagino. (p. 191, b)

Luego, cuando Hamete huye, asesinando a la gente, su recorrido lo hace por el río y en un momento dado sale mojado al escenario. Al final, el agua cambia de simbología y aparece como el elemento de salvación en el bautismo que dará la paz al moro, para que se salve después de la muerte.

El Destinatario es la salvación del alma del mismo Hamete, así como el público que debe ver en el castigo un ejemplo a seguir: uno para los infieles y otro para los dueños de esclavos, lo cual dice expresamente en el final. El público se siente comprometido con la causa de Hamete porque no es un

hombre malo, sino un hombre que demuestra padecer por su condición. Además, como asiste a su desgracia, se siente partícipe de su problema y ve en la salvación bautismal una salida, a pesar de la muerte que se da como castigo.

COMENTARIOS Y CONCLUSIONES

Esta obra es de gran valor religioso. En ella se intenta dar ejemplo a través de la vida de Hamete que es visto por el espectador como un hijo pródigo, porque se llega a saber que de pequeño había vivido como esclavo en Toledo, aprendiendo la lengua y la cultura de los cristianos. Por tanto, el público de Lope comprometido con los dogmas de la religión católica quiere recuperar un alma para Dios. Existe también una lección de amor cristiano que es mucho más efectiva que en obras anteriores. La didáctica religiosa que pretende el dramaturgo viene expresada en situaciones dramáticas intensas y conmovedoras. A lo largo de la obra se van elevando símbolos que se encadenan para terminar con la catarsis que significa el bautismo.

En comparación con otras obras en las que se encuentra la presencia del moro, vemos que en ésta el dramaturgo profundiza más en el alma del personaje. Los obstáculos ya no son solamente de carácter externo. El personaje musulmán deja de ser la simple marioneta, fácil de vencer. Hamete es un hombre complejo con sentimientos encontrados. Como se ha podido apreciar, no es el antihéroe absoluto que se encontraba en obras anteriores; aquí existe un ser humano.

Es interesante ver que el amor más puro se convierte en el detonador del odio. Esta contradicción se ve en otros niveles, por ejemplo, el moro detesta todo lo que representa la cristiandad, sin embargo esta religión se fundamenta sobre el amor al prójimo. Este hecho también se presenta semantizado, como habíamos mencionado más adelante, en la escena final. Paralelamente a la caída de Hamete (en la entrada de la casa de don Gaspar) y a su descenso hacia la perdición, como tema de fondo se ve una degeneración en las acciones de los otros personajes; por ejemplo, Beltrán juega el dinero que ha obtenido con la venta de Hamete y lo pierde todo. De igual manera el buen hombre que aparenta ser don Gaspar juega apuestas en el templo. Todo estos detalles se entrelazan para cobrar sentido compacto en toda la pieza.

Para terminar, es importante mencionar que esta obra requiere de una destacable y fantástica utilización del aparato escénico. Por ejemplo, en un principio se utilizan embarcaciones en movimiento llenas de gente. De igual modo, la elaboración de algunas escenas claves es muy sofisticada, en particular, la que consiste en la dramática aparición de Doña Leonor muerta, detrás de la puerta de su casa y la del sacrificio del moro. Las escenas de gran aparato escénico sumadas a la seriedad del tema central, casi trágica, hacen del *Hamete de Toledo* una obra extraordinaria.

Tabla # 6: *El Hamete de Toledo*

<p>Acto I</p> <p>1 Don Juan y Beltrán en la noche de San Juan en Valencia.</p> <p>2 Los moros y Hamete, la misma noche en el África.</p> <p>3 Don Juan en el mar</p> <p>4 Laurencio entrega la carta</p> <p>5 Hamete y Argelina</p>	<p>Presagio de la muerte y expresión de los sentimientos de Hamete</p> <p>Presagio</p> <p>Esclavitud</p>	<p>Ob. #1</p> <p>Ob. #2</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Hamete cautivo</p> <p>2 Escena del toro</p> <p>3 Gaspar y Leonor. Llegada de Hamete</p> <p>4 El juego de azar</p> <p>5 Hamete habla en sueños</p>	<p>Separación de los moros</p> <p>Presagio</p> <p>Presagio</p>	<p>Ob. #3</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Regreso de Madrid</p> <p>2 Gaspar, Leonor, Ana, Hamete</p> <p>3 Escena central de la tragedia con el asesinato de Doña Leonor</p> <p>4 Hamete huye al río</p> <p>5, 6 y 7 Hamete mata a un molinero, unos pescadores y una mesonera</p> <p>8 Gaspar Suárez de Luto</p> <p>9 y 10 El corregidor y villanos testigos de los crímenes.</p> <p>11 Escena final. El bautismo y la muerte.</p>	<p>Complicación de Ob. #1</p> <p>Punto culminante</p> <p>Aceleración de la acción y complicación de la situación de Hamete.</p> <p>Se cumple el presagio. Piedad de Gaspar.</p>	<p>Sol. #1 (única sol.)</p>

8. Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos puesto de relieve la manera en que Lope desarrolla varios elementos de la dramaturgia, pero, por sobre todo, las características del obstáculo, elemento clave para la formación de la intriga, en las comedias de musulmanes y cristianos. Gracias a la observación sistemática de este elemento, analizando su naturaleza, las variaciones que sufre, así como los momentos de su introducción y resolución, hemos llegado a las conclusiones que se detallan a continuación:

1. El momento de introducir un obstáculo se perfecciona en las primeras etapas de producción del dramaturgo.

En las piezas primerizas de Lope el obstáculo principal se introduce tardíamente. A veces se prologan los cuadros con una serie de acciones y aventuras sueltas e independientes que, aunque producen gran placer por su comicidad, no tienen una verdadera relación con la trama central. Sin embargo, muy pronto, el dramaturgo domina la técnica que le permite presentar el obstáculo principal desde un principio o en momentos más adecuados, para cautivar la atención completa del espectador, tomando en cuenta que en ese momento la comedia se componía con la finalidad de ser representada. Si esto no sucede, la obra se inicia con acciones que anuncian el conflicto, aportando unidad a la trama central. Es un hecho comprobado que Lope recicla material anteriormente elaborado. Ejemplo de ello son las comedias *El Grao de Valencia* y

Los esclavos libres,¹ analizadas en este proyecto, que tratan sobre los mismos temas. Como se ha podido ver en el estudio, mientras que en la primera pieza el obstáculo se presenta tardíamente en el último cuadro de la Jornada Primera, en la segunda, lo hace desde el primer cuadro, cuando vemos al moro Arbolán con Lucina, “cautiva en los brazos” (p. 397).

Así también, podemos afirmar que la técnica de iniciar el conflicto con la presentación del elemento obstaculizador tras la apertura de una comedia, es decir, en el momento inicial, progresa hacia 1600. Las aperturas suelen ser vívidas escenas en las que la acción está en su punto cuando los espectadores tienen acceso a la misma. Una obra que muestra claramente este hecho es *La Santa Liga*, cuya primera escena nos presenta a Selín “que sale de un baño” (p. 479). Por otra parte, cuando el obstáculo principal ya se encuentra en la prehistoria de la obra, en las comedias primerizas, el hecho no es siempre evidente porque las primeras escenas diversifican en temática, aislándose del objetivo principal. Esto sucede en las primeras comedias en las que Lope reutiliza el material histórico nacional y siempre están relacionados con la amenaza de la presencia musulmana en la península. Por ejemplo, en *Los hechos de Garcilaso y Moro Tarfe*, la primera parte se diluye en una problemática más bien centrada en los amores y los celos de Tarfe. En las comedias de madurez, en cambio, la toma de conciencia es más evidente. Prueba de ello es el inicio de la comedia *Las famosas asturianas*, pieza en la que la problemática que existe en la prehistoria se materializa desde la primera escena, cobrando la importancia que merece. En dicha comedia, vemos desde un principio al rey Alfonso

¹ Ver apartados 6.7.1. y 6.7.2. y tablas 2 y 3.

enfrentándose a la gente amotinada e intentando protegerse en un monasterio. De este modo, el caos que caracteriza a la época histórica que se va a tratar queda inmediatamente expuesto ante el espectador¹¹⁴.

2. Al principio de su producción, Lope incurre en el error técnico de solucionar los problemas principales a destiempo.

En el momento en que el obstáculo principal es sorteado, el conflicto se ha solucionado y la pieza debe concluir o encaminarse a una final. Por el contrario, cuando la solución sucede prematuramente la obra deja de presentar interés al público. El buen manejo de este aspecto se logra muy temprano en la carrera del dramaturgo, aunque posteriormente no deja de incurrir en errores que son evidencia de un notable retroceso, ya que se halla contradiciendo sus propios preceptos vertidos en el *Arte Nuevo de hacer comedias*. Sin embargo, en varias comedias, sobre todo en las primerizas, podemos observar que el conflicto central se ha solucionado en la mitad del Acto Tercero, por lo que el dramaturgo suele introducir un nuevo tema que resulta muy tardío y que muchas veces no logra integrarse al todo. Esto sucede de modo muy evidente en algunas piezas como *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano* o *El negro del mejor amo*.¹¹⁵ Entre las comedias de la producción posterior, la mayor parte logra mantener por lo menos un hilo conductor hasta el final²; aunque, siempre se encuentran retrocesos aislados, como es el caso de la comedia *El rey sin reino*, por ejemplo¹¹⁶.

¹¹⁴ Diferentes aspectos relacionados con esta pieza son desarrollados en los apartados 6.3 y 6.6.

¹¹⁵ Ver tablas 12, 13 y 25, en sección Anexos.

² Comparar las tablas 2 y 3. (apartados 6.7.1. y 6.7.2.)

¹¹⁶ Ver tabla 33 en Anexos.

En esta pieza el conflicto desarrollado en el primer Acto queda truncado a la mitad del Segundo. Luego, se da inicio a otra problemática que, en realidad, nunca logra unirse a la primera porque además de ser diferente cuenta con personajes completamente distintos.

3. Los obstáculos de las comedias de juventud son simples y se solucionan generalmente con una acción bélica.

En las comedias primerizas, los moros pueden ser combatidos fácilmente con la espada. En efecto, a pesar de poseer la fama de ser buenos luchadores o de parecer serlo, el cristiano siempre los supera y, de esta manera, las diferencias quedan completamente resueltas. Ejemplo de esto son las comedias *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* o *El cerco de Santa Fe*, obras en las que las soluciones son absolutas con un esfuerzo relativamente fácil por parte del Sujeto de la acción. Los móviles que incitan a los moros en su lucha contra los cristianos suelen ser la ira, la envidia o el odio inexplicable, que se vence con una lucha cuerpo a cuerpo y que se eliminan o con la muerte del contrincante o con el reconocimiento de la superioridad indiscutible del héroe cristiano. Muchas veces, las batallas o enfrentamientos no son mostrados al público, sino que suceden dentro del escenario y son relatados por otro personaje que bien puede ser una figura alegórica. El antihéroe, por lo general, no es constante con sus principios y objetivos, y suele cambiar fácilmente de idea y esto se debe a que generalmente los domina la pasión más que el amor. En efecto, cuando un moro se apasiona por una cristiana, con mucha facilidad desistirá de poseerla, aunque

en un principio haya sido capaz de cruzar el océano con la sola noticia de su belleza. Así como las espadas bien empuñadas por los cristianos, unos pocos argumentos y hábiles manipulaciones de una mora celosa serán suficientes para hacerles desistir de sus propósitos.

4. Progresivamente, los obstáculos se hacen más interiores. Es decir, se produce una interiorización de los personajes.

En un segundo periodo de la producción de Lope, que coincide con la primera década del siglo XVII, las comedias se caracterizan por la explotación de los obstáculos interiores y por la complicación de los argumentos. Esto se pone de manifiesto mediante en la aplicación de los esquemas actanciales a diferentes puntos de la pieza. Si estudiamos lo que sucede con un solo personaje, observamos que la caracterización del mismo es más detallada y concienzuda. El hecho parece ser el resultado gradual de la maduración del poeta, especialmente a mediados de la primera década del XVII, sin embargo se acentúa en las pocas obras que escribe luego de 1609. Decimos que se elaboran mejor los personajes, porque estos se interiorizan con más frecuencia en reflexiones más agudas, las cuales nos permiten conocer mejor sus pensamientos e inclinaciones. Es decir, que se puede apreciar una maduración del personaje que no existía en las obras más tempranas. El caso más notable es el de *El Hamete de Toledo*³.

³ Ver *Conclusiones* del análisis de la comedia en el apartado 7.3.

5. Las características de un obstáculo se hacen más complejas.

Como los nudos se atan mejor y los argumentos se ligan entre sí con más congruencia, la resolución de un determinado obstáculo se hace también más complicada porque ahora esta depende de diferentes factores. En efecto, las razones que mueven a un antihéroe a obstaculizar a su oponente están sujetas a variadas situaciones, por lo que una simple lucha cuerpo a cuerpo no será suficiente para resolver la problemática planteada. A veces el obstáculo se encuentra en el mismo héroe y es él quien debe realizar un análisis de conciencia y superarse a sí mismo. El mejor ejemplo es la comedia *Las famosas asturianas*, pieza en la que la heroína se encargará de hacer reflexionar a los cristianos para que se den cuenta del error en el que están atrapados. Gracias a la arenga de doña Sancha, los hombres pueden superar su miedo, que es un obstáculo interno, para reaccionar y defender su honor, enfrentándose al obstáculo real y exterior que es su enemigo musulmán. De modo contrario, estarían destinados a vivir en la vergüenza, entregando doncellas como tributo.

6. Evolución del antihéroe y consecuente evolución del héroe y de su modo de solucionar los problemas.

Como hemos podido apreciar, en el ejercicio de la escritura de sus comedias Lope desarrolla nuevas maneras de manejar el obstáculo. Estos obstáculos se hacen interiores y complejos, y como consecuencia los personajes también cambian, tanto el moro oponente como el cristiano, sujeto de la acción. En efecto, la evolución del antihéroe va de la mano con la evolución del héroe.

No se puede negar la personalidad compleja del Hamete o la de doña Lambra, en *El bastardo Mudarra*, o la de doña Sancha en *Las famosas asturianas*. Todos estos son personajes que han sido mucho mejor elaborados que el Tarfe que se enfrenta a Garcilaso y que el mismo Garcilaso, héroe juvenil, de quien no se sabe mucho.

7. El número de argumentos paralelos se reduce a uno central en las obras de madurez.

En las obras tempranas de Lope encontramos que las comedias contienen normalmente dos argumentos, los cuales se desarrollan de forma casi paralela a lo largo de la pieza. A veces pueden tratarse hasta tres temas que de alguna manera intentan entrelazarse. En cambio, en las obras de la madurez (especialmente en las obras aisladas posteriores a 1609) comprobamos que la temática se centraliza en un solo argumento troncal o principal y los temas secundarios casi desaparecen o están ligados casi por completo a la suerte del héroe. Por una parte, en las primeras comedias que cuentan con dos o más argumentos se pueden inscribir diferentes esquemas actanciales que recogen la información pertinente¹¹⁷. Por otra parte, en las piezas de la madurez un cuadro actancial es suficiente para resumir las acciones principales de la pieza¹¹⁸. Esto no significa que el número de obstáculos presentes en la pieza disminuya. Por el contrario, al concentrarse la comedia en un solo argumento, podemos afirmar que

¹¹⁷ Este aspecto aparece claramente ejemplificado en los análisis de las comedias *El alcaide de Madrid* y *La Santa Liga* de los apartados 7.1. y 7.2.

¹¹⁸ Tal es el caso de la comedias *El Hamete de Toledo* (apartado 7.3), *Lo que hay que fiar del mundo*, *Las famosas asturianas*, *El bastardo Mudarra*, *La doncella Teodor*, *Virtud, pobreza y mujer*, *La envidia en la nobleza* y *La vida de San Pedro Nolasco*.

el número de obstáculos a los que el sujeto debe hacer frente generalmente aumenta. Un ejemplo de esto encontramos al comparar *El remedio en la desdicha* con *Lo que hay que fiar del mundo*. En cierto punto en ambas comedias se desarrollan temas parecidos. Mientras que en la obra temprana Abindarráez debe atravesar dos obstáculos principales, en la segunda pieza, Leandro debe enfrentarse a muchísimas situaciones adversas para cumplir con su palabra de regresar a su cautiverio.

8. Otros factores

La frecuencia de las comedias de musulmanes y cristianos disminuye casi diametralmente luego de los edictos de expulsión de 1609 y 1613. Se puede concluir que este hecho tiene lógica, debido a que la problemática social de la época varía. Una vez alejados del panorama nacional, los moros dejan de ser el problema latente que se evidenciaba día a día. Al disminuir el interés del público de Lope por estos temas, y debido al constante *feed back* al que nuestro dramaturgo está acostumbrado, se produce un cambio de dirección en los intereses de la producción de comedias, es decir, Lope se dedica a otro tipo de temas.

Es un hecho reconocido que Lope analiza los gustos del vulgo y se da cuenta del tipo de héroe y de antihéroe que éste quiere. El héroe debe ser un español ideal: cristiano, noble y capaz de defender la patria y la fe católica. Para esto debe usar dos armas que son la de la fuerza y habilidad con la espada, debe

ser un buen luchador. Las comedias en las que se dan luchas y las batallas se ganan por la acción de los personajes son escritas normalmente al principio de la vida de Lope. Más adelante el dramaturgo utiliza modos más elaborados para vencer al enemigo y sortear los obstáculos. Las palabras cobran mas importancia.

Espero que quede demostrado que el estudio sistemático del obstáculo es de vital ayuda para el análisis de varios factores determinantes en la producción de Lope. A través de su observación se pueden descubrir diferentes técnicas de la representación, así como una evolución. Incluso puede dar ciertas luces sobre la datación de las comedias.

¿Existe una reflexión sobre la esclavitud?

A pesar de que la esclavitud está muy presente en todas las comedias de este grupo, de una u otra forma, no existe una verdadera reflexión sobre lo que esto realmente significa, como sucede con otros autores del siglo de oro. La esclavitud es algo pasajero y el esclavo acepta con demasiada facilidad su estado. Esta no es más que el motor que inicia una aventura. El esclavo parece gozar de muchas libertades de las que se presentarían en la realidad. Además, este problema se soluciona con relativa facilidad. Cuando un personaje llora o deplora su suerte, siempre habrá un atenuante que alivie su pena. Por otra parte, el esclavo moro en manos de un cristiano más bien aparece como un hombre afortunado; ya que con su amo se encuentra, a la vez que fuera de todo peligro, en la presencia de un hombre ejemplar.

Cabe sin embargo hacer notar que en las obras de este grupo, los personajes cautivos que se aferran a su fe católica son totalmente opuestos a aquellos que la rechazan. En efecto, en las escenas lúdicas que se desarrollan en el mundo de los moros, irrumpen los renegados, personajes oscuros que no han sido capaces de defender su fe. El cautivo, en cambio, con su fe aporta esperanza; luce con su presencia hermosa y domina al enemigo con la palabra. Esto le permitirá sortear el obstáculo y recobrar su libertad, como se ha podido comprobar en casi todas las comedias que hemos estudiado¹¹⁹.

A pesar de que Lope no es un experto en teología y, en sus comedias de musulmanes y cristianos, no pretende profundizar en los aspectos más sobresalientes de la fe católica, es obvio que ésta, como instrumento de lucha para convertir al enemigo en aliado, se desprende subconscientemente de la mano del dramaturgo. En efecto, en varias de las piezas comprobamos que las armas pueden ser reemplazadas por las acciones ejemplares o por el poder de las palabras convincentes y hasta resultan mucho más eficientes.

Existen dos tipos de antihéroes: aquellos que deben ser destruidos y aquellos que se pueden rescatar o poner a favor de los cristianos. Por una parte están los moros que forman parte de una sociedad aristocrática mora, que se desarrolla en las ciudades andaluzas. Estos son normalmente buenos luchadores, nobles y generalmente tienen algo de cristianos por dentro, lo cual

¹¹⁹ Véase el apartado 6.7.1.

se puede confirmar porque al final de la pieza se salvan, ya sea gracias a la ayuda de los héroes o a la intervención divina que ayuda a la conversión.

A lo largo de la producción del dramaturgo se evidencia un desarrollo del carácter del enemigo: al principio los moros no se adentran tanto como sucede en las obras de madurez. Por ejemplo: el moro Tarfe es malo y seguirá siendo malo. Es rencoroso y su rencor se expresa del mismo modo de principio a fin a lo largo de la comedia. En otras comedias del siglo XVI también tenemos poco acceso a lo que sucede en el interior del moro. Sabemos que es un mal hombre, lujurioso, y nada más. En cambio, en las comedias posteriores existe una profundización en el personaje. El moro es malvado porque sufre una lucha en su interior que se puede apreciar a lo largo de la comedia, dado que existe una evolución en el personaje. Prueba de ello son *El Hamete de Toledo* y *El bastardo Mudarra*. En ambos personajes se aprecia una evolución que no se hubiera dado en comedias de la juventud de Lope. El héroe también sufre un proceso de metamorfosis. Este hará un análisis sobre su propia actitud, por ejemplo, en *La famosas asturianas*. Por lo tanto será un hombre más completo que el Garcilaso de la primera comedia que se lanza a la lucha sin una verdadera toma de conciencia. Este concepto se cristalizará en los personajes, paso a paso, a medida que nuestro dramaturgo adquiera experiencia.

Para concluir, podemos afirmar que el estudio del obstáculo nos ha permitido profundizar en las comedias de este grupo, reparando en diferentes aspectos de gran importancia que a simple vista suelen pasar desapercibidos. Hemos podido sacar a la luz importantes cambios que demuestran la evolución de

nuestro dramaturgo a lo largo de su carrera que son producto de una experimentación constante. Asimismo, a través de los diferentes temas históricos que adapta para su teatro, y que generalmente proceden de unas pocas fuentes, vemos que Lope es capaz de insertar e integrar anécdotas que apelan al interés de su público para revivir las glorias de España. De igual modo, cuando se trata de escribir comedias nacidas de la fantasía, el escritor da rienda suelta a su imaginación, e inventa conflictos, peligros, amenazas y enredos variados, mecanismos todos elaborados con el objetivo de satisfacer al público.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Zaragoza/ Kassel: Reichenberg, 2007.
- ARATA, Stefano, "Introducción", en Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Madrid: Castalia, 2001, pp. 7-58.
- ARELLANO, Ignacio, "Algunos problemas y prejuicios en el teatro clásico español", en Díez Borque y Alcalá-Zamora, 2004, pp. 53-77.
- *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de oro*, Madrid: Gredos, 1999.
- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995.
- BOBES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, segunda edición, Madrid: Arco libros, 1997.
- CANET, J Luis y SIRERA, Lluís, "Francisco Agustín Tárrega", en *Teatro y prácticas escénicas II: la Comedia*, José Luis Canet Vallés, coordinador, Londres: Tamesis books, 1986, pp. 105-131.
- CANOA, Joaquina, *Estudios de dramática (teoría y práctica)*, Valladolid: Aceña Editorial, 1989.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, "La frontera en la comedia de Lope de Vega", en *Actas del congreso la frontera oriental Nazarí como sujeto histórico (s XIII – XVI)*, Lorca-Vera, 1994, Pedro Segura Artés, coordinador, Almería: Instituto de estudios almerienses, 1997, pp. 485 – 496.
- *El moro de Granada en la Literatura*, Granada: Ed. Universidad de Granada, 1989.

- CASA, Frank P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, directores, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2002.
- CASE, Thomas, *Lope and Islam: Islamic Personages in his Comedias*, Newark: Juan de la Cuesta, 1993
- CASTILLEJO, David, *Las cuatrocientas comedias de Lope*, Madrid: Teatro clásico español, 1984.
- CASTRO, Américo, RENNERT, Hugo A., *Vida de Lope de Vega, 1562-1635*, Salamanca: Anaya, 1968.
- CEREZO MARTÍNEZ, Ricardo, *Las armadas de Felipe II*, Madrid: Editorial San Martín, 1988.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Edición del Instituto Cervantes, 1998.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, "Prólogo al lector", en *Ocho Comedias y ocho entremeses nunca representados*, Madrid: Real Academia Española, 1984.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris : Bordas, 1995.
- DEFOURNEAUX, Marcelin, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Paris: Librairie Hachette, 1966.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando, *La vida cotidiana en la España musulmana*, Madrid : EDAF, 1993.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, Barcelona: Oro viejo, 1996.
- *El teatro en el siglo XVII*, Madrid: Taurus, 1988.
- *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Antoni Bosch, editor, 1978.
- *Sociología de la comedia del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1976.

DÍEZ BORQUE, José María y ALCALÁ-ZAMORA, José, coordinadores, *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid: ELECÉ, Industria gráfica, 2004.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La esclavitud en Castilla en la Edad Moderna*, Granada: Editorial COMARES, 2003.

——— *Crisis y decadencia de la España de los Asturias*, Barcelona: Ariel, 1989.

——— *Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría*, Madrid: Revista de Occidente, 1978.

ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres: Routledge, 2002. [1980].

FEROS, Antonio, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid: Ed. Marcial Pons, 2002.

FERRER, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres: Tamesis Books, 1991.

——— "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo" (En colaboración con Joan Oleza), en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Ch. Davis y A. Deyermond (eds.), Londres: Queen Mary and Westfield College, 1991, pp.145-154.

FORASTIERI, Eduardo, *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*, Madrid: Hispanova de ediciones, 1976.

FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Madrid: Ediciones Anaya, 1973.

GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, "Hacia la configuración del 'musulmán' en el teatro prelopesco: 1519-1560", *Actas del VII Congreso de la AISO, Robinson*

College, Cambridge, 18-22 julio 2005, Anthony Close, Editor, Madrid: AISO, 2006, pp. 293-298.

GAUDREAULT, R., "Renouvellement du modèle actanciel", *Poétique*, 107, 1996, pp. 356 – 368.

GELABERT, Juan Eloy, "Marañón póstumo", *LIBROS, Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, n° 105, Septiembre 2005, pp. 14-16.

GLICK, Thomas, *Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages*. Princeton: Univ. Press., 1979.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, *Historia de la España musulmana*, Barcelona: Editorial Labor, 1945.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémiotique des passions: des états de choses au états d'âme*, Paris: Éditions du Seuil, 1991.

——— *Semántica estructural: investigación metodológica*, Versión española de Alfredo de la Fuente, Madrid: Gredos, 1987.

——— "Les actants, les acteurs et les figures", en Chabrol, C., *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris : Larousse, 1973, pp. 161 – 176.

HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva*, Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 1995.

——— *El teatro del siglo XVI*, Madrid: Ediciones Júcar, 1994.

——— "Historia desteatralizada y diacronía teatral", *Cuadernos hispánicos*, vol. 2, 1^{er} semestre de 1989, pp. 65 – 73.

HIGASHI, Alejandro, "La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 53, núm. 1, 2005, pp. 31 –65.

HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, "Le modèle narratologique", en *Études théâtrales*, D. Souiller, F. Fix, S. Humbert-Mougin et G. Zaragoza, Paris: Quadrige / PUF, 2005, pp. 460-465.

KIRSCHNER, Teresa, *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Londres: Tamesis, 1998.

KOWZAN, Tadeusz, "La semiología del teatro: ¿veintitrés años o veintidós siglos?", en Carmen Bobes et al., *Teoría del teatro*, Madrid: Arcolibros, 1977, pp. 231 – 252.

MARÍN, Diego, "Introducción", en Lope de Vega, *La dama boba*, Madrid: Cátedra, 1994, pp. 11-55.

——— *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia: Estudios de Hispanófila, 1962.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Historia de la literatura española II*, Madrid-León: Everest, 1993.

MORLEY, Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de las comedias de Lope de Vega*, Versión española de María Rosa Cartes, Madrid: Gredos, 1968.

MORRIS, Charles, *Signs, Language and Behavior*, New York: G. Braziller, 1946.

OLEZA, Joan, "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope", en *Proyección y significados del teatro clásico español*, J.M^a. Díez Borque y J. Alcalá-Zamora editores, Madrid: SEACEX. 2004, pp. 257-276.

——— "El primer Lope: Un haz de diferencias", *Ínsula*, n^o 658, Octubre 2001, pp. 12 – 14.

——— "Estudio preliminar", en Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, edición de Donald McGrady, Barcelona: Ed. Crítica, 1997, pp. IX-LV.

——— “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, editores, *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos, homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel: Reichenberg, 1994, pp. 235-250.

——— “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas II: la Comedia*, J.L. Canet Vallés, coordinador, Londres: Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.

PARKER, A.A., “The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age”, *Diamante VI*, London: University of London, 1957.

PAVEL, Thomas, *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions*, Paris : Librairie C. Klincksieck, 1976.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Traducido por Fernando de Toro, Barcelona : Ediciones Paidós, 1990.

PEALE, C. George, “Lope, Mnemosina, el Romancero y ‘El villano en su rincón’”, en M. G. Profetti, 2000, pp. 119-130.

PROFETI, María Grazia, “Lope de Vega”, *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo, director, Madrid: Gredos, 2003.

——— (a cura di), *Otro Lope no ha de haber: Convegno internazionale su Lope de Vega, 10 – 13 Febbraio 1999*, Florencia: Editorial Alinea, 2000, Vol. II.

PROPP, Vladimir, “Les transformations des contes merveilleux”, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis et présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris: Seuil, 2001, pp. 238-266.

PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris: Dunod, 1998.

RAMOS, Juan Luis, "Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca", en *Teatro y prácticas escénicas II: la Comedia*, J.L. Canet Vallés, coordinador, Londres: Tamesis Books, 1986, pp. 229 – 250.

RASTIER, François, *Sémantique interprétative*, Paris: Presses universitaires de France, 1987.

ROMANOS, Melchora, "Procedimientos de dramatización de las fuentes e el teatro histórico de Lope de Vega", en M. G. Profetti, 2000, pp. 9-22.

ROSO DÍAZ, José, *El engaño y la acción en el teatro de Lope*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001.

ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1990.

RUANO DE LA HAZA, José María, "Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón", en *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid: Elecé, 2004, pp. 233-244.

——— *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.

RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994.

RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid: Arco Libros, 2005.

——— "La movilidad espacial en la Comedia española", en *Memorias de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, M.L. Lobato y F. Domínguez Matito, editores, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 1545 – 1554.

——— "La poética del espacio en la comedia barroca", *Edad de Oro, XXIII*, Madrid: Universidad Autónoma, 2004, pp. 279 – 294.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid: Cátedra, 1978.

——— *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Alianza, 1967.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid: Gredos, 1965.

SCHERER, Jacques, Paris: *La dramaturgie classique en France*, Paris: Librairie Nizet, 1986. [1950]

SOURIAU, Étienne, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris: Flammarion, 1950.

TURIA, Ricardo de, "Apologético de las comedias españolas", *Teatro clásico español en Valencia, I*, Madrid: Biblioteca Castro, 1997, pp. 409 – 414.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris: Belin, 1996. [1976].

URRUTIA, Jorge, "Actante y personaje (los actantes)", *El personaje dramático*, Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español, Madrid: Ed. Taurus, 1985.

VEGA Y CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1965, pp. 125 – 136.

WEBER DE KURLAT, Frida, "Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época", *Segismundo*, Nos. 23-24, 1976, pp. 111-131.

——— "Introducción", en Lope de Vega, *Servir a señor discreto*, Madrid: Castalia, 1975, pp. 9-63.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1969.

COMEDIAS DEL CORPUS DE ESTUDIO

Siglas:

Ag.	Obras Escogidas Aguilar
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
BC	Biblioteca Castro, Turner
RAE	Ediciones de la Real Academia Española

Piezas principales:

El Grao de Valencia, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo I, Madrid: 1916, pp. 513 – 546.

El alcaide de Madrid, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo I, Madrid: 1916, pp. 547 – 584.

Los esclavos libres, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo V, Madrid: 1918, pp. 397 – 439.

La Santa Liga, edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, BC, Vol. V, Madrid: 1994 pp. 479 – 565.

El Hamete de Toledo, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo VI, Madrid: 1928, pp. 171 – 208.

Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Ag, Tomo III, Madrid: 1967, pp. 1204 - 1223.

Jorge Toledano, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo III, Madrid: 1928, pp. 607 – 647.

El remedio en la desdicha, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Ag, Tomo III, Madrid: 1967, pp. 1170 – 1202.

El cerco de Santa Fe, edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, BC, Volumen V, Madrid: 1993, pp. 101 – 170

La viuda, casada y doncella, edición de Federico Ruiz Morcuende, RAE, Tomo X, Madrid: 1930, pp. 455 – 491.

El Argel fingido y Renegado de amor, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo III, Madrid: 1917, pp. 461 – 501.

El sol parado, edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, BC, Volumen IX, Madrid: 1994, pp. 3 – 9.

El mayorazgo dudoso, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo VII, Madrid: 1930, pp. 513 – 546.

La divina vencedora, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo IV, Madrid: 1917, pp. 616 – 654.

El negro del mejor amo, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo IX, Madrid: 1929, pp. 66 – 98.

El postrer godo de España, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, Tomo XVI, Madrid: 1966, pp. 343 – 394.

El tirano castigado, edición de Ángel González Palencia, RAE, Tomo IX, Madrid: 1930, pp. 727-763.

Los tres diamantes, edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, BC, Volumen XI, Madrid: 1995, pp. 905 – 1010.

Pedro Carbonero, el cordobés valeroso, El cordobés valeroso, edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, BC, Vol. XII, Madrid: 1995, 517 – 608.

La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, Tomo XXVIII, Madrid: 1970. pp. 201-256.

El hidalgo bencerraje, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, Tomo XXIII, Madrid: 1968, pp. 217 – 273.

La octava maravilla, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo VIII, Madrid: 1930, pp. 246 – 285.

El rey sin reino, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, Tomo XV, Madrid: 1966, pp. 287 – 339.

Lo que hay que fiar del mundo, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo VII, Madrid: 1930, pp. 251 – 287.

Las famosas asturianas, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Ag, Tomo I, Madrid: 1967, pp. 337 – 367.

El bastardo Mudarra, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, Tomo XVII, Madrid: 1966, pp. 167 – 222.

La doncella Teodor, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, Tomo XXX, Madrid: 1971, pp. 205 – 273.

Virtud, pobreza y mujer, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, Tomo IV, Madrid: 1860, pp. 211 – 232.

La envidia en la nobleza, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, Tomo XI, Madrid: 1900, pp. 1 –38.

La vida de San Pedro Nolasco, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, Tomo XI, Madrid : 1965, pp. 65 – 102.

Los cautivos de Argel, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo IV, Madrid : 1917, pp. 223 – 260.

OTRAS EDICIONES CONSULTADAS

Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe (HGV, Ms.), Ms 16037 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe (HGV, BAE), Tomo 214, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid: Atlas, 1968, pp. 398 – 423.

Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe, edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, BC, Vol. I, Madrid : 1993, pp. 1 – 58.

El Remedio en la desdicha (RD), edición de J.W. Barker, Cambridge: The University Press, 1931.

El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega (CSF), *Parte I de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Zaragoza: Ángelo Tauanno, 1604.

El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega (CSF, BAE), Tomo 214, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid: Atlas, 1968, pp. 426 – 466. *Comedias de Lope de Vega Carpio* Zaragoza: Angelo Tauanno, 1604.

El alcaide de Madrid, edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, BC, Tomo VI, Madrid: 1993, pp. 3 – 103.

El alcaide de Madrid, edición de Emilio Cotarelo y Mori, RAE, Tomo I, Madrid : 1916.

El Hamete de Toledo, en *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo. Novena Parte*, Viuda de Alonso Martín, Madrid: 1617.

ANEXOS

Tabla # 7 Clasificación de las comedias de acuerdo al tema, elaborada por Menéndez Pelayo.

<p>I. Comedias religiosas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Asuntos del Antiguo Testamento. 2. Asuntos del Nuevo Testamento. 3. De vidas de santos. 4. Leyendas y tradiciones devotas.
<p>II. Comedias mitológicas.</p>
<p>III. Comedias históricas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sobre historia clásica. 2. Sobre historia extranjera. 3. Crónicas y leyendas dramáticas de España. (Agrupadas en 7 épocas.)
<p>IV. Pastoriles.</p>
<p>V. Caballerescas.</p>
<p>VI. De argumento extraído de novelas.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Orientales 2. Italianas: a). de Boccaccio, a) de Bandello, c) de Giraldi Cintio. 3. Españolas
<p>VII. Comedias de enredo.</p>
<p>VIII. De malas costumbres.</p>
<p>IX. De costumbres urbanas o palatinas.</p>
<p>X. De costumbres rurales.</p>

Tabla # 8 Primer subgrupo: escritas entre 1579 y 1599

No. de comedia según Morley-Bruerton	Título de la comedia	Fecha de aparición
1	Los hechos de Gracilaso de la Vega y moro Tarfe	1579 – 83 ?
26	El Grao de Valencia	1588 – 95 / 89? 90?
33	Jorge Toledano	1595 – 97
40	El remedio en la desdicha	16 de octubre de 1596
42	El cerco de Santa Fe	1596 – 98
49	Viuda, casada y doncella	22 de octubre de 1597
51	El alcaide de Madrid	Representada en 1599
52	El Argel fingido	1599
---	Los cautivos de Argel	1599

Tabla # 9 Segundo subgrupo: escritas entre 1599 y 1604

No. de comedia según Morley-Bruerton	Título de la comedia	Fecha de aparición
81	E sol parado	1599 - 1603
92	El mayorazgo dudoso	1598 - 1603
96	La Santa Liga	1598-1603 / 1598-1600?
99	La divina vencedora	1599 - 1603
100	Los esclavos libres	1599 - 1603
106	El negro del mejor amo	1599 - 1603
108	El postrer godo de España	1599 - 1603 / 99 - 00 ?
110	El tirano castigado	17 de julio de 1599
111	Los tres diamantes	1599 - 1603
117	Pedro Carbonero, el cordobés valeroso	26 de agosto de 1603
123	La nueva victoria del marqués de Santa Cruz	1604

Tabla # 10 Tercer subgrupo: escritas entre 1604 y 1618

No. de comedia según Morley-Bruerton	Título de la comedia	Fecha de aparición
147	El hidalgo Bencerraje	1599-1608
160	La octava maravilla	1609
175	El rey sin reino	1597-1612
191	El Hamete de Toledo	1608-12 / 1608 -10?
193	Lo que hay de fiar del mundo	1608-12 / 1610?
195	Las famosas asturianas	1610-12 / 1612?
198	El bastardo Mudarra	27 de abril, 1612
214	La doncella Teodor	1610-15 / 1610-12?
234	Virtud, pobreza y mujer	1612-1615
253	La envidia en la nobleza	1613-1618
302	La vida de san Pedro Nolasco	1629

Tabla #11 Comedia No. 1: Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe

<p>Jornada I</p> <p>1 Tarfe es rechazado por la dama que pretende</p> <p>2 Fátima, la dama, prefiere a Gazúl, el otro galán</p>	<p>El rechazo: Obstáculo A</p>	<p>Ob.A</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 Acrecienta la ira de Tarfe ante el rechazo</p> <p>2 Tarfe se decide por una dama distinta: Alhama</p>	<p>Solución alternativa</p>	<p>Sol.A</p>
<p>Jornada III</p> <p>1 Los moros en Granada anuncian la llegada del ejército cristiano</p> <p>2 Se presenta el verdadero sujeto de la acción: Garcilaso</p> <p>3 Tarfe torna su ira contra los cristianos: los amenaza.</p>	<p>Obstáculo principal: la ocupación mora del territorio.</p>	<p>Ob.B</p>
<p>Jornada IV</p> <p>1 Los cristianos cercan la ciudad</p> <p>2 Garcilaso sale al campo de batalla</p> <p>3 Garcilaso mata a Tarfe</p> <p>4 El Rey premia a Garcilaso</p>	<p>Solución al Ob. B</p> <p>Se consolida la victoria</p>	<p>Sol.B</p>

Tabla # 12 Comedia No. 26: El Grao de Valencia

<p>Jornada I</p> <p>1 La dama pasea por el Grao y el galán la pretende. 2 Se anuncia el secuestro.</p> <p>3 Trivialidades del juego entre jóvenes galanes. 4 Crisela va al fuerte</p> <p>5 Ricardo pretende a Leonora 6 Los moros secuestran a Crisela</p>	<p>Identificación del Sujeto y del Objeto de la acción. Identificación del Oponente</p> <p>Cautiverio Ob. A</p>	<p>Ob. A</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 El rey moro conoce a Crisela 2 Otros moros llegan a Valencia en búsqueda de Crisela 3 Don Félix está triste por la suerte de Crisela 4 Crisela convierte a Jarife en su aliado. Deja de ser su esclava. 5 Los galanes en trivialidades del juego</p>	<p>Intento de solucionar Ob. A</p> <p>Solución parcial a Ob. A</p>	<p>Sol A</p>
<p>Jornada III</p> <p>1 Jarife llega a Valencia de pescador 2 Don Félix contrata a Jarife 3 El Capitán trata con los moros el rescate de Crisela 4 Crisela, libre, viaja a Valencia 5 Amores entre Leonora y Ricardo 6 Inicio de una nueva problemática. 7 Jarife sirve a Félix. El Capitán cuenta sobre un hijo perdido 8 Jarife intenta engañar a Félix para cumplir con Crisela 9 Llega Crisela. Se descubre la verdadera identidad de Jarife.</p>	<p>Se consolida la solución A</p> <p>Introducción de Ob. B</p> <p>Se soluciona Ob. B</p>	<p>Sol A</p> <p>Ob. B</p> <p>Sol. B</p>

Tabla # 13 Comedia No. 33: Jorge Toledano

<p>Acto I</p> <p>1 Los moros secuestran al capitán Antonio, padre de la dama: Laudomia</p> <p>2 Riberio y Jorge pretenden a Laudomia</p> <p>3 El capitán llega cautivo a Argel</p> <p>4 Jorge va a Argel para rescatar al capitán</p>	<p>El secuestro: Ob. A</p> <p>Enredo: Ob. B y Ob. C (que se desvanecen en la trama)</p>	<p>Ob. A —</p> <p>Ob. B —</p> <p>Ob. C —</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Celima se enamora de Jorge</p> <p>2 Traiciones y enredos entre los moros</p>		
<p>Acto III</p> <p>1 Jorge habla con el Rey para obtener la libertad del capitán sin dejar Argel</p> <p>2 En Valencia, la dama se compromete con Riberio</p> <p>3 Jorge y el Capitán llegan a Valencia, escapando de Argel</p> <p>4 Se descubre que Jorge es hijo del capitán y hermano de la dama</p>	<p>Solución parcial a Ob. A</p> <p>Reaparece Ob B y se soluciona Solución a Ob. B que complica la situación de Ob. C</p> <p>Se consolida la Solución A</p> <p>Solución alternativa a Ob. C</p>	<p>Sol. A —</p> <p>Sol. B —</p> <p>Sol. A —</p> <p>Sol. C —</p>

Tabla # 14 Comedia No. 44: *El remedio en la desdicha*

<p>Acto I</p> <p>1 Abindarráez ama a Jarifa, a quien cree su hermana</p> <p>2 Narváez pretende enamorar a la mora Alara</p> <p>3 Abindarráez sabe que no es hermano de Jarifa</p> <p>4 Alara lee el mensaje de Narváez</p> <p>5 Separación de los moros</p>	<p>Amor imposible del moro: Tema A</p> <p>Amor imposible del cristiano: Tema B</p> <p>Primer solución</p> <p>Complicación de la situación A</p>	<p>Ob. A-1</p> <p>Ob. B</p> <p>Sol. A-1</p> <p>Ob. A-2</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Narváez se retracta</p> <p>2 Tristeza de Abindarráez</p> <p>3 Narváez habla sobre Alara</p> <p>4 Narváez apresaa a Abindarráez</p>	<p>Solución parcial de tema B</p> <p>Segunda complicación de A</p>	<p>Sol. B</p> <p>Ob. A-3</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Abindarráez se reúne con Jarifa con la promesa de retornar</p> <p>2 Quejas de Alara</p> <p>3 Abindarráez se despide de Jarifa</p> <p>4 Narváez da fin a sus problemas</p> <p>5 Zoraide se entera sobre el matrimonio de su hija Jarifa</p> <p>6 Abindarráez cumple su promesa. Narváez le perdona</p>	<p>Solución parcial</p> <p>Complicación tema B</p> <p>Solución total de tema B</p> <p>Solución total</p>	<p>Sol. A-2</p> <p>Ob. B</p> <p>Sol. B</p> <p>Sol. A-3</p>

Tabla # 15 Comedia No. 42: *El cerco de Santa Fe*

<p>Jornada I</p> <p>1 Ocupación mora en Granada</p> <p>2 Moros incitados por una mujer</p> <p>3 Provocaciones de un portugués</p> <p>4 Los moros dedicados al juego</p>	<p>Obstáculo A</p>	<p>Ob. A —</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 La reina Isabel anima las tropas cristianas</p> <p>2 Alifa anima a los moros</p> <p>3 El Conde captura a Alifa</p> <p>4 La reina anima a los cristianos</p> <p>5 Tarfe sale amenazante</p> <p>6 Garcilaso promete vencer</p> <p>7 Un moro cautivo</p> <p>8 Un Avemaría en las puertas de la ciudad</p> <p>9 Tarfe se indigna y enfurece</p>	<p>Tema secundario</p> <p>Complicación</p> <p>Complicación</p>	
<p>Jornada III</p> <p>1 Llega el rey Fernando</p> <p>2 Garcilaso promete matar a Tarfe</p> <p>3 La Fama anuncia la gloria de España</p> <p>4 Garcilaso da muerte a Tarfe</p>	<p>Se vislumbra solución</p> <p>Solución</p>	<p>Sol. A —</p>

Tabla # 16 Comedia No. 49: Viuda, casada y doncella

<p>Acto I</p> <p>1 Clavela rechaza a Liberio porque ama a Feliciano</p> <p>2 Liberio planifica la venganza</p> <p>3 Feliciano mata al hermano de Liberio</p> <p>4 Feliciano debe escapar</p> <p>5 Clavela regresa a la casa paterna</p> <p>6 Otavia, hermana de Liberio ama a Feliciano</p> <p>7 Feliciano se enlista</p> <p>8 Liberio planifica casarse con Clavela</p>	<p>Asesinato</p> <p>Separación</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Feliciano cae cautivo del moro Hequelme</p> <p>2 Clavela cree muerto a Feliciano</p> <p>3 La mora se prenda de Feliciano</p> <p>4 Enredos entre los moros</p>	<p>Obsesión del moro</p>	<p>Ob. C</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Feliciano escapa del cautiverio</p> <p>2 El padre quiere casar a su hija Clavela con Liberio</p> <p>3 Otavia ama a Liberio</p> <p>4 Feliciano se acerca a España</p> <p>5 Preparativos del matrimonio de Clavela con liberio</p> <p>6 Feliciano sabe que Clavela se casa con su enemigo</p> <p>7 Feliciano se presenta en la boda y todo se resuelve</p>	<p>Solución</p> <p>Solución Total.</p>	<p>Sol. C</p> <p>Sol. B</p>

Tabla # 17 Comedia No. 51: *El alcaide de Madrid*

<p>Jornada I</p> <p>#1 Los moros salen de Toledo #2 Fernando cautivo de Celima. Tarife es rechazado por Celima #3 Don Lope en el camino #4 El alcaide captura a Tarife en Madrid</p>	<p>El cerco de Madrid El cautiverio El rechazo Complicación Ob. #3</p>	<p>Ob. A Ob. B Ob. C</p>
<p>Jornada II</p> <p>#1 Celima se compadece de Fernando #2 Leonor ayuda a huir a Tarife #3 Enredo en el camino #4 Preocupación del rey moro #5 Continúa el enredo #6 Fernando llega a Madrid</p>	<p>Solución parcial a Ob. #2 Solución parcial a Ob. #3 Acción con tensión Interrupción de la acción Regresa la tensión Libertad de Fernando</p>	<p>T T Sol. B</p>
<p>Jornada III</p> <p>#1 Los moros en el cerco #2 El alcaide en Madrid #3 Tarife y Celima de camino #4 Moros en el cerco de Madrid #5 La Virgen en el muro #6 Sacrificio de las damas en la ermita de la Virgen #7 Moros en el cerco de Madrid #8 Cerco de Madrid: batalla final, aparición de la Virgen con las damas vivas y conversión de los Celima y Tarife.</p>	<p>Complicación Ob. A Esperanza de la Virgen Nuevo rechazo: Ob. C Complicación Ob. A Se vislumbra una solución Muerte: (generalmente obstáculo insalvable) Solución total</p>	<p>Ob. D Sol. D Sol C Sol A</p>

Tabla # 18 Comedia No. 52: El Argel fingido

<p>Acto I</p> <p>1 Rosardo se interpone entre Flérída y Leónido 2 Leonido descubre las intenciones de Rosardo 3 Aureliano, hermano de Flérída, se interpone entre Flavia y Manfredo, hermano de Leónido 4 Rosardo construye un Argel fingido y se disfraza de moro para conquistar a Férida 5 Aureliano trata de convencer a Flérída de que acepte a Rosardo</p>	<p>Rosardo: rival A</p> <p>Aureliano: rival B</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Flérída, Flavia y Aureliano de paseo en la playa 2 Manfredo regresa a Córcega 3 El secuestro de las damas 4 Rosardo se disfraza del moro Numén 5 Leónido y Manfredo llegan, disfrazados de hermitaños 6 Los galanes y las damas fingen otra apariencia</p>	<p>El secuestro</p>	<p>Ob. C</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Rosardo tiende una trampa para provocar los celos de Flérída 2 Manfredo y Flavia se componen 3 Enredos entre Aureliano y su hermana Flérída 4 Se aclara todo entre los enamorados: Flérída y Leónido 5 Rosardo confiesa todo</p>	<p>Los celos de la dama</p>	<p>Ob. D</p> <p>Sol. B</p> <p>Sol. D</p> <p>Sol. A y C</p>

Tabla # 19 Comedia No. --- Los cautivos de Argel

<p>Jornada I</p> <p>1 Francisco se va de España</p> <p>2 Leonardo y Marcela son esclavos en Argel. Félix les da agua bendita.</p> <p>3 Francisco reniega, ahora es Fuquer</p>	<p>Esclavitud 1</p>	<p>Ob. A1</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 Fuquer ataca Valencia</p> <p>2 Una familia de cristianos es vendida y separada</p> <p>3 Aja y Solimán están apasionados por sus esclavos. Estos se hacen pasar por locos</p> <p>4 Los esclavos preparan la procesión</p> <p>5 Los moros van a matar a Félix</p>	<p>Esclavitud 2</p> <p>Esclavitud 3</p>	<p>Ob. A2</p> <p>Ob. A3</p>
<p>Jornada III</p> <p>1 Félix muere. Plan de huída</p> <p>2 Tratan de curar la locura con una manzana mágica</p> <p>3 Varios esclavos huyen</p> <p>4 El sultán libera a Marcela y Leonardo al escuchar la historia de su locura</p>	<p>Solución A2 y A3</p> <p>Solución A1</p>	<p>Sol. A2-3</p> <p>Sol. A1</p>

Tabla # 20 Comedia No. 81: *El sol parado*

<p>Acto I</p> <p>1 Los moros en Andalucía 2 Don Alfonso se dirige a Córdoba para defenderla 3 Albenzaide se interpone entre Gazúl y Zaida 4 El rey moro de Murcia se rinde ante Fernando 5 Gazúl intenta matar al Maestre 6 Moros atrapan a Campuzano 7 El Maestre se pierde y conoce a Filena, una serrana</p>	<p>Presencia mora</p> <p>Cautiverio #1</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Por un milagro de la Virgen, Campuzano se libera 2 Gazúl descubre la huída 3 Campuzano olvida su promesa a la Virgen 4 Gazúl mata a Albenzaide 5 Planificación del ataque de Gelves. Daraja pide ayuda al Maestre 6 Gazul mata a Zaro, aliado del rey Fernando 7 Campuzano vuelve a ser cautivo</p>	<p>Primera solución</p> <p>Cautiverio #2</p>	<p>Sol. B</p> <p>Ob. C</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Años después el hijo de Filena busca a su padre, el Maestre 2 Campuzano vuelve a huir gracias: otro milagro de la Virgen 3 Padre e hijo se reconocen 4 Gazúl se encuentra con Zaida 5 Regreso de Campuzano de su peregrinación 6 El sol se detiene y los cristianos ganan. Pelayo se casa con Sancha</p>	<p>Separación</p> <p>Encuentro Solución</p> <p>Solución milagrosa</p>	<p>Ob. D</p> <p>Sol. D</p> <p>Sol. C</p> <p>Sol. A</p>

Tabla # 21 Comedia No. 92: *El mayorazgo dudoso*

<p>Jornada I</p> <p>1 Jacinta, hija del rey, tiene un hijo que entrega a Albano</p> <p>2 El rey castiga a Lisardo y a Jacinta por el engaño</p> <p>3 Albano se lleva al niño, pensando que el suyo ha muerto al nacer</p> <p>4 Los moros aprehenden a Albano con el niño:</p>	<p>Separación del niño</p> <p>Separación de los amantes</p> <p>Secuestro</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p> <p>Ob. C</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 20 años después, Luzmán descubre su origen cristiano</p> <p>2 Clavela, que es la hija de Albano, canta al pie de la prisión de Lisardo</p> <p>3 Luzmán vuelve a Dalmacia y se enamora de Clavela</p> <p>4 El rey conoce a Luzmán</p>	<p>Solución</p>	<p>Sol. C</p>
<p>Jornada III</p> <p>1 El rey prefiere a Luzmán, los nobles tienen celos</p> <p>2 Luzmán encuentra a su padre</p> <p>3 Todo se aclara y el rey perdona la ofensa a su hija y a Lisardo</p>	<p>Solución</p>	<p>Sol. A y B</p>

Tabla # 22 Comedia No. 96: La Santa Liga

<p>Acto I</p> <p>#1 El sultán en su palacio</p> <p>#2 Los esclavos en Constantinopla</p> <p>#3 El Sultán y sus allegados</p> <p>#4 Esclavos en el puerto</p> <p>#5 El senado de Venecia</p>	<p>Enemigo en potencia</p> <p>Cautiverio de Constancia</p> <p>Complicación Ob. A</p> <p>Aparente solución a Ob. B</p>	<p>Ob. A _____</p> <p>Ob. B _____</p>
<p>Acto II</p> <p>#1 Mustafá engaña a Constancia</p> <p>#2 El Sultán tiene un sueño</p> <p>#3 Españoles temen la disolución de la Liga</p> <p>#4 Batalla en Chipre</p> <p>#5 Se publica la Liga</p> <p>#6 Constancia libre</p>	<p>Complicación Ob. B</p> <p>Complicación Ob. A</p> <p>Solución parcial a Ob. B</p> <p>Solución a Ob. B</p>	<p>Sol. B _____</p>
<p>Acto III</p> <p>#1 Los soldados comentan sobre la suerte de la Liga</p> <p>#2 El turco confía en Rosa</p> <p>#3 Preparativos de la batalla</p> <p>#4 Batalla y final</p>	<p>Incremento de la preocupación</p> <p>Se complica la situación del oponente</p> <p>Se vislumbra una solución</p> <p>Solución total a Ob. A</p>	<p>Sol. A _____</p>

Tabla # 23 Comedia No. 99: La divina vencedora

<p>Jornada I</p> <p>1 Gallinato protege la frontera andaluza</p> <p>2 Guadalará ofrecida como premio a quien mate a Gallinato</p> <p>3 Los reyes están orgullosos de Gallinato</p> <p>4 Don Lorenzo, tío de Gallinato, es hecho cautivo</p> <p>5 Gallinato mata a los moros e inicia amistad con Cardiloro</p>	<p>Amenaza de los moros:</p> <p>Envidia de Tello</p> <p>Secuestro</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B2</p> <p>Ob. C</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 Gallinato entra en Granada gracias a Cardiloro. Guadalará se enamora del cristiano</p> <p>2 Trampa de Tello</p> <p>3 Gallinato defiende una imagen de la Virgen en Granada</p> <p>4 Gallinato rescata a su tío y la imagen</p> <p>5 Tello es desenmascarado</p> <p>6 Gallinato rechaza a Guadalará</p>	<p>Obsesión</p> <p>Complicación</p> <p>Solución Ob. C</p> <p>Solución total a Ob. B</p>	<p>Ob. D</p> <p>Ob. B1</p> <p>Sol. C</p> <p>Sol B</p>
<p>Jornada III</p> <p>1 Guadalará miente a Cardiloro</p> <p>2 Bautizo del hijo de Fátima</p> <p>3 Cardiloro ofendido</p> <p>4 Cardiloro llega amenazante</p> <p>5 Se descubre la mentira de Guadalará. La Virgen lucha y gana la batalla</p>	<p>La intriga</p> <p>(Tema secundario)</p> <p>Solución total</p>	<p>Ob. D</p> <p>Sol. D</p> <p>Sol A</p>

Tabla # 24 Comedia No. 100: Los esclavos libres

<p>Acto I</p> <p>1 Lucinda es secuestrada por los moros.</p> <p>2 Leonardo decide ir en búsqueda de Lucinda.</p> <p>3 Lucinda cautiva en Biserta.</p> <p>4 Leonardo intenta rescatar a Lucinda con ayuda de Zulema</p> <p>5 Engañan a Lucinda: le dicen que Leonardo ha muerto</p>	<p>Identificación de Oponente y Objeto. Introducción de Ob. A</p> <p>Identificación del Sujeto.</p> <p>Complicación</p>	<p>Ob. A</p>
<p>Acto II</p> <p>1 El galán se acerca a la dama. Celos de la mora Belaida. Leonardo y Lucinda escapan juntos.</p> <p>2 El conde Fabricio dice que perdió un hijo.</p>	<p>Complicación de situación.</p> <p>La pérdida del hijo Ob. B</p>	<p>Ob. B</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Leonardo y Lucinda son separados. Don Fabricio cree reconocer a Leonardo.</p> <p>2 Leonardo sirve en la casa del Duque</p> <p>3 El Moro Arbolán llega a Nápoles en busca de los jóvenes</p> <p>4 Arbolán provoca un enredo contra Leonerdo . Se descubre y soluciona todo</p>	<p>Nueva separación: Incremento de tensión.</p> <p>Se solucionan Ob. A y B</p>	<p>Sol. A y B</p>

Tabla # 25 Comedia No. 106: *El negro del mejor amo*

<p>Jornada I</p> <p>1 Almanzor busca a Dulimán para matarlo</p> <p>2 Dulimán se esconde</p> <p>3 Dulimán huye y conoce a Sofonisba</p> <p>4 Intriga entre Arlaja y Pirro</p> <p>5 Dulimán se casa con Sofonisba</p> <p>6 Pirro mata a Almanzor</p>	<p>Deseo de poder</p> <p>Destierro</p> <p>Solución</p>	<p>Ob. A</p> <p>Sol. A</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 Antiobo, hijo de Dulimán y Sofonisba se hace cristiano</p> <p>2 Dulimán se prepara para conquistar Cerdeña</p> <p>3 Dulimán le pide a Antiobo que ataque Cerdeña</p> <p>4 Milagro del rey negro</p> <p>5 Antiobo libera Cerdeña y los esclavos</p> <p>6 Antiobo derrota a los turcos</p> <p>7 Gratitud de los sardos</p>	<p>Amenaza Musulmana</p> <p>Solución inicial</p> <p>Solución total</p>	<p>Ob. B</p> <p>Sol. B-1</p> <p>Sol. B-2</p>
<p>Jornada III</p> <p>1 El santo milagroso</p>		

Tabla # 26 Comedia No. 108: *El postrer godo de España*

<p>Acto I</p> <p>1 El rey coronado: cae la corona 2 Llega a España la mora Zara 3 Otra mala señal. Don Julián presenta a su hija Florinda 4 Los moros lamentan que Zara sea ahora cristiana 5 Rodrigo se enamora de Florinda: la Cava</p>	<p>Mal presagio</p>	<p>Ob. A -----</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Florinda escribe quejas a su padre. Don Julián decide vengarse 2 Pelayo llega a Madrid. Se sospecha de la traición 3 Los moros invaden España 4 Sueño de mal presagio 6 Se prepara la defensa de España 7 La cava se suicida 8 Rodrigo pierde la batalla y muere</p>	<p>Venganza que da origen a Ob. B</p> <p>Invasión</p> <p>Muerte : no tiene solución</p>	<p>Ob. A _____</p> <p>Ob. B _____</p> <p>Ob. C</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Los moros conquistan Toledo 2 Los cristianos se organizan para la defensa 3 Los moros toman cautivos a la reina y su padre 4 Los cristianos se defienden con Pelayo a la cabeza 5 Don Julián se arrepiente de su traición 6 Los cristianos conducen a los moros a las montañas 7 Los cristianos vencen. Pelayo es nuevo rey de España</p>	<p>Principio de solución</p> <p>Solución</p>	<p>Sol. B _____</p>

Tabla # 27 Comedia No. 110: *El tirano castigado*

<p>Acto I</p> <p>1 Floriseo es separado de Arminda</p> <p>2 Teodoro ambiciona la posición de su padre, seduce a Laudomia</p> <p>3 Trampas e intrigas. Teodoro toma el poder</p>	<p>Separación</p> <p>Ambición</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Floriseo es cautivo en Biserta</p> <p>2 Floriseo salva al rey moro, gana su favor. Floriseo vuelve a Cerdeña con Arminda</p> <p>3 Arminda se esconde del tirano, con la ayuda de Tibaldo</p> <p>4 Los campesinos a favor de Arminda</p> <p>5 Lucha entre el tirano y los campesinos</p> <p>6 Moros en la costa de Cerdeña</p>	<p>Cautiverio</p> <p>(elemento clave para Sol. B) y Solución a Ob. A y C</p> <p>Amenaza del enemigo</p>	<p>Ob. C</p> <p>Sol. C y A</p> <p>Ob. D</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Teodoro, el tirano aliado con los moros, amenaza a su padre</p> <p>2 Los moros planifican traición a Teodoro</p> <p>3 Tebaldo vence al tirano y Floriseo logra la paz apelando al rey moro</p>	<p>Complicación de B y D</p> <p>Complicación. D</p> <p>Solución Ob. B y D</p>	<p>Sol. D y B</p>

Tabla # 28 Comedia No. 111: Los tres diamantes

<p>Jornada I</p> <p>1 Lucha de los galanes por la mano de Lucinda 2 El rey favorece a Enrique, amigo de Lisardo 3 Lucinda y Lisardo huyen en la confusión 4 El águila roba los diamantes. Lisardo se pierde por buscarlos</p>	<p>Identidad oculta</p> <p>La separación de los enamorados</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 Lucinda llega a Proenza y decide fundar un hospital 2 Lisardo es cautivo en persia. Interpreta sueños. 3 Compromiso de Matilde con el duque de Ferrara. Encierran a Enrique en la torre 4 Celima se enamora de Lisardo Lizardo miente al sultán 5 Matilde ayuda a escapar de prisión a Enrique</p>	<p>El cautiverio de Lisardo</p> <p>La prisión de Enrique</p> <p>Liberación de Enrique</p>	<p>Ob. C</p> <p>Ob. D</p> <p>Sol. D</p>
<p>Jornada III</p> <p>1 Leonato inventa una mentira contra Lucinda 2 Enrique cautivo en Persia a cambio de la libertad de Lisardo 3 Noticia falsa de la muerte de Lisardo. El duque oye la mentira inventada por Leonato 4 Lisardo abandonado en una isla, pierde su tesoro. Encuentro y regreso de los amigos 5 Llega la sal como donación. Todos los temas se agravan. Los galanes disfrazados. 6 Se detiene la boda, todos se reconocen y todo se aclara.</p>	<p>La mentira se fragua</p> <p>Nueva esclavitud</p> <p>Se complica la mentira</p> <p>El regreso</p> <p>Todo se descubre Solución final</p>	<p>Ob. E</p> <p>Ob. F</p> <p>Sol. C</p> <p>Sol. F</p> <p>Sol. E y A Sol. B</p>

Tabla # 29 Comedia No. 117: *Pedro Carbonero, el cordobés valeroso*

<p>Jornada I</p> <p>1 Le piden a Pedro que rescate a Rosela</p> <p>2 Intriga de los almoradíes contra los abencerrajes</p> <p>3 Pedro conoce a Cerbín</p>	<p>Secuestro</p> <p>Intriga</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 Rosela es rescatada</p> <p>2 Pedro escapa de Granada</p> <p>3 Los amigos de Pedro escapan</p> <p>4 Intrigas entre los almoradeies contra la reina que es abencerraje</p> <p>5 Han matado a los abencerrajes</p> <p>6 Pedro se esconde y sabe los sucesos en Granada</p>	<p>Solución</p>	<p>Sol. A</p>
<p>Jornada III</p> <p>1 Ataques de los almoradíes</p> <p>2 Se descubre la intriga de los almoradíes</p> <p>3 Festejos de la ciudad por la paz</p> <p>4 Orden del rey para que Cerbín mate a Pedro (su amigo)</p> <p>5 Muere Pedro luchando contra los moros</p>	<p>Odio del rey moro</p> <p>Muerte del héroe = tragedia No existe solución</p>	<p>Sol. B</p> <p>Ob. C</p>

Tabla # 30 Comedia No. 123: *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*

<p>Jornada I</p> <p>1 Fátima pide a Aradín la cabeza del marqués</p> <p>2 Leonor y Pedro cautivos de los moros en Longo</p>	<p>Amenaza de la mora</p> <p>Cautiverio</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p>
<p>Jornada II</p> <p>1 Rosela entre las tropas del marqués</p> <p>2 Pedro separado de su amada</p> <p>3 El marqués sueña y decide el ataque a los moros de Longo</p> <p>4 Fátima recuerda a Ardín su promesa de matar al marqués</p>	<p>Solución parcial de Ob. B</p>	
<p>Jornada III</p> <p>1 El marqués lucha en la isla</p> <p>2 Una hechicera le da mal presagio a Featima</p> <p>3 Pedro y Leonor se liberan de los moros</p> <p>4 Desembarque cristiano</p> <p>5 Llegan Rosela y otros soldados</p> <p>6 Victoria del marqués. Muerte de Fátima</p>	<p>Solución</p> <p>Solución Total</p>	<p>Sol. B</p> <p>Sol. A</p>

Tabla # 31 Comedia No. 147: *El hidalgo Bencerraje*

<p>Acto I</p> <p>1 Don Juan y doña Elvira huyen y se refugian en Granada</p> <p>2 El rey moro, prendado de Elvira</p> <p>3 El rey manda apresar a don Juan</p> <p>4 Jazimín (abencerraje) promete ayudar a los enamorados</p>	<p>Pasión</p> <p>Principio de solución a Ob. A</p>	<p>Ob. A</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Se mezclan dos cartas de Elvira</p> <p>2 Don Juan recibe la carta errada</p> <p>3 Los cristianos deciden atacar Granada, aprovechando la debilidad del rey por la dama</p> <p>4 Se descubre el enredo de las cartas</p>	<p>Confusión</p> <p>Celos</p> <p>Solución</p>	<p>Ob. B</p> <p>Sol. B</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Los cristianos secuestran a la mora Daraja, esposa de Jazmín</p> <p>2 El rey moro trata de rescatar a Daraja</p> <p>3 Don Juan rescata a Daraja</p> <p>4 Elvira rechaza al rey moro</p> <p>5 Rescate de Elvira</p> <p>6 Rescate de Daraja y solución final</p>	<p>Secuestro</p> <p>Solución parcial C</p> <p>Solución parcial A</p> <p>Solución total</p>	<p>Ob. C</p> <p>Sol A y C</p>

Tabla # 32 Comedia No. 160: *La octava maravilla*

<p>Acto I</p> <p>1 Tomar, rey de Bengala, desea conocer el Escorial. Su hermana ambiciona el reino. 2 Don Juan quiere casar a su hermana Ana en Sevilla 3 Tamar naufraga. Cautivo de Don Baltasarlo</p>	<p>Intrigas de Briseida</p> <p>Esclavitud</p>	<p>Ob. A ———</p> <p>Ob. B ———</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Gerardo rechaza a Ana por ser bastarda. Tamar es entregado como su esclavo 2 Tamar es jardinero de Ana 3 Pedro rechaza a Ana por ser hija de mora 4 Tamar se enamora de Ana y viaja a Madrid 5 Rencillas entre amos y criados 6 Tamar es apresado por vender un diamante 7 Tamar en la cárcel acusado de ladrón</p>	<p>Rechazo</p> <p>Rechazo</p> <p>Cárcel</p>	<p>Obs. C ———</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Don Baltasar libera a Tamar después de la cárcel 2 Tamar pide el bautismo y la mano de Ana. Parten de Sevilla 3 En Bengala los traidores se apoderan del reino 4 Tomar y Ana llegan a Bengala 5 Mal presagio para el traidor. Quieren matar a Tomar 6 Tomar entra en el palacio como rey cristiano 7 Tomar toma nuevamente el reino y se casa con Ana</p>	<p>Primera solución</p> <p>Segunda solución</p> <p>Complicación Ob. A</p> <p>Se vislumbra una solución</p> <p>Solución total</p>	<p>Sol. C ———</p> <p>Sol. B ———</p> <p>Sol. A ———</p>

Tabla # 33

Comedia No. 175: *El rey sin reino*

<p>Acto I</p> <p>1 El príncipe de Polonia en peligro 2 E tío del príncipe quiere apoderarse del reino 3 Desacuerdo entre los nobles, algunos se alían a los turcos 4 Invasión de los turcos</p>	<p>Intrigas y ambición</p> <p>Ambición</p> <p>Invasión</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p> <p>Ob. C</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Años después, el príncipe descubre la verdad 2 Tregua con los turcos. Siguen las intrigas entre los nobles 3 Los Leales al príncipe se preparan para retomar poder 4 El Príncipe rompe la paz con los turcos. Los nobles critican 5 Comienza la batalla. El sultán turco se dedica al placer 6 Traición del tío que intenta matar al príncipe (ahora rey) 7 Muere el príncipe sin cumplir su palabra de paz</p>	<p>Solución alternativa</p> <p>Se vislumbra solución a Ob. A que no se consolida</p> <p>Fracaso: no hay solución</p>	<p>Sol. C</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Nuevas intrigas entre los nobles. Nuevos héroes: los hermanos Ladislao y Matías 2 Rosimunda ama a Matías 3 Ladislao mata al Conde traidor 4 Rosimunda habla con los hermanos 5 Mal presagio de la madre 6 Los hermanos pierden la libertad 7 Rosimunda tiene un sueño premonitorio 8 Sueño de mal presagio del rey 9 Matías es elegido rey</p>	<p>Nueva intriga</p> <p>Solución parcial a Ob. D</p> <p>Solución final inesperada</p>	<p>Ob. D</p> <p>Sol. D</p>

Tabla 34 Comedia No. 191: *El Hamete de Toledo*

<p>Acto I</p> <p>1 Don Juan y Beltrán en la noche de San Juan en Valencia.</p> <p>2 Los moros y Hamete, la misma noche en el África.</p> <p>3 Don Juan en el mar</p> <p>4 Laurencio entrega la carta</p> <p>5 Hamete y Argelina</p>	<p>Presagio de la muerte y expresión de los sentimientos de Hamete</p> <p>Presagio</p> <p>Esclavitud</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Hamete cautivo</p> <p>2 Escena del toro</p> <p>3 Gaspar y Leonor. Llegada de Hamete</p> <p>4 El juego de azar</p> <p>5 Hamete habla en sueños</p>	<p>Separación de los moros</p> <p>Presagio</p> <p>Presagio</p>	<p>Ob. C</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Regreso de Madrid</p> <p>2 Gaspar, Leonor, Ana, Hamete</p> <p>3 Escena central de la tragedia con el asesinato de Doña Leonor</p> <p>4 Hamete huye al río</p> <p>5, 6 y 7 Hamete mata a un molinero, unos pescadores y una mesonera</p> <p>8 Gaspar Suárez de Luto</p> <p>9 y 10 El corregidor y villanos testigos de los crímenes.</p> <p>11 Final: Bautismo y muerte.</p>	<p>Complicación de Ob. #1</p> <p>Punto culminante</p> <p>Aceleración de la acción y complicación de la situación de Hamete.</p> <p>Se cumple el presagio. Piedad de Gaspar.</p>	<p>Sol. A</p> <p>(única sol.)</p>

Tabla # 35 Comedia No. 193: *Lo que hay que fiar del mundo*

<p>Acto I</p> <p>1 Leandro, esclavo en Turquía, debe morir por orden de Selín 2 Leonardo habla de su amada Blanca; la mujeres conmovidas 3 Selín le perdona la vida y le deja volver a Italia para ver a Blanca, pero debe volver 4 Amenaza de los persas contra Selín 5 Selín se prepara para la batalla 6 Leandro regresa a Génova y se encuentra con Banca</p>	<p>Condena de muerte Separación de la amada Solución temporal para Ob. A Amenaza del enemigo Regreso: Solución temporal</p>	<p>Ob. A Ob. B Sol. A Ob. C Sol. B</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Leandro, recién casado está muy triste, nadie sabe por qué 2 Leandro explica su tristeza. Blanca quiere ir con él 3 Los persas han ganado la batalla contra Selín 4 Leandro llega a Turquía, mientras Selín descansa 5 Los persas comentan la derrota de Selín 6 Selín se enamora de Blanca. Leandro gana a los persas. Los turcos tienen celos de Leandro 7 Las moras tienen celos de Blanca. Leandro: un buen juez</p>	<p>Complicación Obsesión Solución a Ob. C Los celos Continúan los celos</p>	<p>Ob. D Sol. C Ob. E</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Nuevas complicaciones para Leandro Blanca rechaza a Selín y escapa de Turquía. Intrigas contra Leandro y su muerte por orden de Selín</p>	<p>La envidia se suma a los celos Solución parcial a D y E Muerte de Leandro</p>	<p>Sol. D y E</p>

Tabla # 37 Comedia No. 198: *El bastardo Mudarra*

<p>Acto I</p> <p>1 Muerte de Alvar. Lambra ofendida pide venganza 2 Ofensa del cohombro a Gonzalo Bustos 3 Traición de Ruy Velázquez</p>	<p>Odio y deseo de venganza Ofensa Traición</p>	<p>Ob. A Ob. B</p>	
<p>Acto II</p> <p>1 Bustos: esclavo en Córdoba. Arlaja se enamora. 2 Almanzor prepara el ejército para la lucha 3 Ruy traiciona a sus sobrinos. Gonzalo se despide de Constanza. 4 Tratos entre Ruy y los moros para acordar el asesinato. 5 El ayo previene a los infantes. 6 Los infantes están muertos. Constanza encara a Ruy. 7 Bustos ve muertos a sus hijos y es liberado. Deja una sortija con Arlaja para su hijo.</p>	<p>Esclavitud Cobardía que insta a la traición Muerte de los infantes Libertad de Bustos</p>	<p>Ob. C Sol. C</p>	
<p>Acto III</p> <p>1 Mudarra descubre que es hijo de Bustos 2 Gonzalo Bustos ciego y triste. 3 Mudarra llega a Castilla para vengar a sus hermanos. Se enamora de Clara. 4 Lambra molesta a Bustos. Mudarra se encuentra con su padre. 5 Mudarra mata a Ruy Velásquez 6 Todo se aclara ante el conde. Mudarra se casa con Clara.</p>	<p>La verdad sale a la luz Se vislumbra la venganza El odio y la antipatía Se consolida la venganza Como solución alternativa</p>	<p>Sol. A y B</p>	

Tabla # 38 Comedia No. 214: *La doncella Teodor*

<p>Acto I</p> <p>1 Félix confiesa que ama a Teodor 2 El padre de Teodor la ha prometido a un hombre viejo. Don Félix desesperado se va a la guerra 3 Los moros quieren casar a Celindo con una española 4 Félix se enlista 5 Avisan al padre que Teodor fue secuestrada por piratas catalanes 6 Teodor y Félix son atrapados por los moros en la costa</p>	<p>Promesa de matrimonio</p> <p>Esclavitud</p>	<p>Ob. A</p> <p>Ob. B</p>
<p>Acto II</p> <p>1 En Orán, Teodor se finge sorda para evitar a Celindo. Jarifa quiere a Félix. Intrigas de los moros para separar a los enamorados 2 El padre busca a Teodor 3 Intentos de Félix por de escapar y liberar a Teodor de los moros 4 Teodor el Constantinopla avisa a Celindo que ha sido traicionado. Teodor cree que Félix la traiciona</p>	<p>Intrigas y enredos</p> <p>Liberación de Teodor</p> <p>Celos</p>	<p>Ob. C</p> <p>Sol. B</p> <p>Ob. D</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Félix es el hombre de confianza del rey. Quiere ver a Teodor, pero le ocultan su paradero 2 Teodor perdida en el mar va a dar a Persia 3 Los turcos hablan de Félix 4 Teodor impresiona con su sabiduría al sultán de Persia 5 Le dicen a Félix que Teodor está libre. Celindo se va a Orán 6 Teodor da un debate en el que se presentan su padre, Félix y otros</p>	<p>Solución</p> <p>Solución total</p>	<p>Sol. C</p> <p>Sol. D y A</p>

Tabla # 39 Comedia No. 234: *Virtud, pobreza y mujer*

<p>Acto I</p> <p>1 Carlos se casa con Isabel en secreto 2 Carlos se decepciona de Isabel por su pobreza 3 Carlos mata a don Juan 4 Isabel está triste. Le cuentan que Carlos está preso. 5 El tío deshereda a Carlos</p>	<p>Cobardía de Carlos</p> <p>Pobreza</p> <p>Se agrava Ob. A</p>	<p>Ob. A ———</p> <p>Ob. B ———</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Isabel decide ir a Madrid para pedir dinero y rescatar a Carlos 2 Carlos cautivo en Tremecén. Audalla vende a Carlos a Alí 3 Isabel pide limosna en Madrid. Decide venderse como esclava 4 Moros admirados por la decisión de Isabel 5 Hipólito compra a Isabel</p>	<p>Esclavitud de Carlos</p> <p>Pobreza</p> <p>Esclavitud de Isabel</p>	<p>Ob. C ———</p> <p>Ob. D ———</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Hipólito decide ayudar a Isabel 2 Carlos huye. Julio queda de esclavo. 3 Isabel e Hipólito encuentran a Carlos. Fátima persigue a Carlos 4 Hipólito busca a Alí para pagar por Carlos y recupera a Julio. 5 Alí regala joyas a Isabel como premio a su virtud. Al í recupera a Fátima.</p>	<p>Libertad de Isabel</p> <p>Libertad de Carlos</p> <p>Carlos reconoce su error</p> <p>Solución total</p>	<p>Sol. D ———</p> <p>Sol. C ———</p> <p>Sol. A ———</p> <p>Sol. B ———</p>

Tabla # 40

Comedia No. 253: *La envidia en la nobleza*

<p>Acto I</p> <p>1 Celindo sufre porque Jarifa ha sido prometida a Almanzor 2 Jarifa se siente culpable 3 Celindo pide ayuda al Maestro, este acepta socorrerle. 4 Reduán se lleva a Jarifa para Granada. El maestro llega tarde 5 los abencerrajes festejan la boda. Cegríes tienen envidia.</p>	<p>Separación de los jóvenes</p> <p>Esperanza</p> <p>Complicación del Ob. A</p> <p>Envidia</p>	<p>Ob. A —</p> <p>Ob. B —</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Los abencerrajes temen . El Maestro va en su ayuda. 2 Hamete incita a los cegríes en contra de los abencerrajes 3 El Maestro se bate en duelo en lugar de Celindo 4 Celindo regala unas plumas a Jarifa</p>	<p>Intrigas causadas por la envidia</p> <p>Se agrava el Ob. B</p>	<p>Ob. B —</p>
<p>Acto III</p> <p>1 Celindo: sobrino del Maestro Hamete ve a Jarifa con las plumas 2 Capturan a Celindo y a todos los abencerrajes. Destierran a Jarifa. 3 Zulema avisa al Maestro, este pide ayuda al rey Fernando 4 Matan a los abencerrajes. Se salva Celindo gracias a la carta del rey Fernando 5 Jarifa y Celindo se unen. Todo se soluciona.</p>	<p>Celindo preso</p> <p>Muerte: no hay solución B total. Solución parcial</p> <p>Solución total</p>	<p>Ob. C —</p> <p>Sol. C —</p> <p>Sol. A —</p>

Tabla # 41: Comedia No. 302: *La vida de San Pedro Nolasco*

<p>Acto I</p> <p>1 San Pedro Nolasco toma la decisión de luchar por la fe. Don Jaime se vuelve hereje</p> <p>2 Alabanza de la acertada decisión del santo</p>	<p>La amenaza del Islam y de la herejía</p>	<p>Ob. A —</p>
<p>Acto II</p> <p>1 Fundación de la Orden de los mercedarios</p> <p>2 El diablo se disfraza de moro</p>	<p>Se vislumbra una solución</p> <p>Peligro</p>	
<p>Acto III</p> <p>1 Rescate de esclavos y muerte de San Pedro Nolasco</p> <p>2 Don Jaime reconoce su pecado y se arrepiente</p>	<p>Sacrificio justificado</p> <p>Actitud ejemplar</p>	<p>Sol. A —</p>

Tabla # 42
Clasificación de comedias según la ubicación geográfica donde transcurre la mayor parte de la acción

Enfrentamientos de la frontera	En el territorio español	Fuera de la península
<p>1 Los hechos de Garcilaso de la Vega</p> <p>42 El cerco de Santa Fe</p> <p>40 El remedio en la desdicha</p> <p>51 El alcaide de Madrid</p> <p>81 El sol parado</p> <p>99 La divina vencedora</p> <p>108 El postrer godo de España</p> <p>117 Pedro carbonero, el cordobés valeroso</p> <p>147 El hidalgo Bencerraje</p> <p>253 La envidia en la nobleza</p>	<p>26 El Grao de Valencia</p> <p>49 Viuda, casada y doncella</p> <p>52 El Argel fingido</p> <p>160 La octava maravilla</p> <p>191 El Hamete de Toledo</p> <p>195 Las famosas asturianas</p> <p>198 El bastardo Mudarra</p> <p>302 La vida de San Pedro Nolasco</p> <p>234 Virtud, pobreza y mujer</p>	<p>33 Jorge toledano</p> <p>--- Los cautivos de Argel</p> <p>92 El mayorazgo dudoso</p> <p>96 La Santa Liga</p> <p>100 Los esclavos libres</p> <p>106 El negro del mejor amo</p> <p>110 El tirano castigado</p> <p>111 Los tres diamantes</p> <p>123 La nueva victoria del marqués de Santa Cruz</p> <p>175 El rey sin reino</p> <p>193 Lo que hay que fiar del mundo</p> <p>214 La doncella Teodor</p>

Tabla # 43:

Clasificación de las comedias según los argumentos principales y secundarios

Comedias cuyo argumento principal es un conflicto bélico	Comedias cuyo argumento secundario es un conflicto bélico
Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe El cerco de Santa Fe El alcaide de Madrid El sol parado La Santa Liga La divina vencedora El postrer godo de España	El remedio en la desdicha Los esclavos libres El negro del mejor amo El tirano castigado La nueva victoria del marqués de Santa Cruz El rey sin reino Las famosas asturianas El bastardo Mudarra La envidia en la nobleza
Comedias cuyo argumento principal es un caso de cautiverio	Comedias cuyo argumento secundario es un caso de cautiverio
El Grao de Valencia Jorge Toledano El Argel fingido Los cautivos de Argel El mayorazgo dudoso Los esclavos libres El Hamete de Toledo La nueva victoria del marqués de Santa Cruz El hidalgo bencerraje La octava maravilla Lo que hay que fiar del mundo	El remedio en la desdicha Viuda, casada y doncella El alcaide de Madrid El sol parado La Santa Liga La divina vencedora Los tres diamantes Pedro carbonero, el cordobés valeroso, La doncella Teodor Virtud, pobreza y mujer La vida de San Pedro Nolasco

Resúmenes de las comedias del corpus

No. 1: Los Hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe

Jornada Primera

- Cuadro #1 En Granada.
- Cuadro #2 En un lugar del campo.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En una prisión, en la Alhambra.
- Cuadro #2 El trono del Rey moro en la Alhambra.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 En las dependencias del Rey moro en Granada.
- Cuadro #2 En el campo, con la ciudad al fondo (en un lienzo).
- Cuadro #3 En Granada, fuera de la Alhambra.

Jornada Cuarta

- Cuadro #1 En el campo, cerca de Granada.
- Cuadro #2 En el campo de batalla.
- Cuadro #3 En el campo (lugar imaginario).
- Cuadro #4 En el campo, junto a Granada.

Argumentos

Argumento A: Los problemas amorosos de Tarfe. Éste pretende a Fátima que lo rechaza por Ganzúl. Tarfe termina con Alhama que también lo ama.

Argumento B: Los cristianos con Garcilaso, van en busca de la conquista de Granada. Garcilaso se enfrenta a Tarfe, el moro más arrogante y valiente, y lo mata.

Resumen

Jornada Primera

- Cuadro #1 Tarfe, el hermano del rey moro, habla con Leocán. Tarfe pretende a Fátima. La mora prefiere a Gazúl y la reina favorece esta unión.
- Cuadro #2 Escena campestre: Fátima (con un arco), Gazúl y luego Tarfe que pelea con su rival. La reina y su séquito los separan.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 Tarfe habla con Juan Renegado (ex-cristiano). Tarfe dice no perdonar a su hermano por haber concedido la mano de Fátima a Ganzúl.
- Cuadro #2 El Rey está molesto con la actitud de su hermano. Alhama vestida de hombre lucha por su honor contra Tarfe. Tarfe reconoce que ama a Alhama y se compromete con ella.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Los moros saben que los cristianos se aproximan a Granada.
- Cuadro #2 Los cristianos, entre los que está Garcilaso, deciden atacar a los moros.

- Cuadro #3 Tarfe habla con Juan Renegado y luego con Alhama. Tarfe dice que matará a todos los cristianos. Hace burla de una imagen de la Virgen.

Jornada Cuarta

- Cuadro #1 Los cristianos encabezados por el Rey Don Fernando cercan la ciudad.
- Cuadro #2 Garcilaso sale al campo de batalla.
- Cuadro #3 La Fama cuenta cómo Garcilaso mata a Tarfe.
- Cuadro #4 Sale Garcilaso con la cabeza de Tarfe, luego el Rey Fernando y su séquito premian a Garcilaso.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El primer obstáculo es el amor no correspondido de Tarfe. Este amor es más bien una obsesión porque al final desiste fácilmente de su objetivo al comprometerse con otra dama. Este tema de la obsesión entre los moros aparece a frecuentemente como obstáculo principal en las comedias posteriores de este grupo.

Ob. B

El moro Tarfe es un desafío para los cristianos. Este moro representa el poder de los musulmanes incrustado en la ciudad de Granada. El valor y la fe de los cristianos es el elemento que les otorgará el triunfo.

Comentarios

En esta comedia los dos argumentos aparecen totalmente separados. En apariencia se trata de dos comedias cortas que se suceden una detrás de la otra, dado que la segunda temática aparece cuando la primera ya se ha resuelto.

No. 26: El Grao de Valencia**Jornada Primera**

- Cuadro #1 En el Grao de Valencia.
- Cuadro #2 En el puerto de Argel.
- Cuadro #3 En Valencia.
- Cuadro #4 Cerca del fuerte, en Valencia.
- Cuadro #5 En Valencia.
- Cuadro #6 En el Grao de Valencia.
- Cuadro #7 La costa de Valencia o cerca del fuerte.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En el palacio del Rey de Argel.
- Cuadro #2 En el Grao de Valencia.
- Cuadro #3 En Valencia.
- Cuadro #4 En Argel.
- Cuadro #5 En Valencia.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 En el Grao de Valencia.
- Cuadro #2 En el campo, cerca de la costa.
- Cuadro #3 En el fuerte.
- Cuadro #4 En Argel.
- Cuadro #5 En Valencia, casa de Leonora.
- Cuadro #6 En de Valencia.
- Cuadro #7 En el fuerte.
- Cuadro #8 En Valencia.
- Cuadro #9 En el Grao de Valencia.

Argumentos

Argumento A: Crisela es secuestrada por los moros y todos buscan liberarla.

Argumento B: El Capitán encuentra a su hijo desaparecido que resulta ser Jarife.

Argumento C: Ricardo pretende a Leonora. Problemas de juego entre los jóvenes.

Resumen**Jornada Primera**

- Cuadro #1 Don Félix pretende a Crisela. Ricardo y Leonora se conocen.
- Cuadro #2 Los moros oyen hablar de la hermosura de Crisela y van a secuestrarla.
- Cuadro #3 Los jóvenes galanes en trivialidades relacionadas con el juego.
- Cuadro #4 Crisela con tres soldados se encamina al fuerte.
- Cuadro #5 Los galanes y trivialidades del juego. Ricardo pretende a Leonora.
- Cuadro #6 Los moros secuestran a Crisela
- Cuadro #7 El capitán descubre que han secuestrado a su hija.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 El rey conoce a la dama Crisela y ésta le agrada
- Cuadro #2 El moro Guadamo llega a Valencia, también con la intención de robar a Crisela, pero es capturado por el capitán.

- Cuadro #3 Don Félix está triste por no tener a Crisela.
- Cuadro #4 Crisela le pide a Jarife, su nuevo aliado, ir por don Félix. El rey de los moros se niega a ceder a la dama.
- Cuadro #5 Los galanes en trivialidades del juego.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Jarife llega a las costas de Valencia vestido de pescador.
- Cuadro #2 Duelo por el juego. Jarife separa a los de la pelea. Don Félix contrata a Jarife que se hace pasar por Francés.
- Cuadro #3 Guadamo le dice al Capitán que no ha conseguido liberar a Crisela.
- Cuadro #4 El rey concede la libertad a Crisela.
- Cuadro #5 Ricardo se casa con Leonora. Jarife ayuda en los mandados a Leonora.
- Cuadro #6 Don Félix y Ricardo hablan de doña Ana (otra dama). Jarife que oye el comentario urde un plan para desenmascarar a Don Félix.
- Cuadro #7 El Capitán cuenta que perdió a hijo cuando era pequeño.
- Cuadro #8 Jarife intenta engañar a Don Félix.
- Cuadro #9 Crisela y los cautivos llegan al puerto de Valencia. La dama se encuentra con su padre. Se descubre que Jarife es el hijo del Capitán.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El obstáculo principal nace de la obsesión de los moros por una mujer. Esta obsesión es el motivo que conduce al rapto de Crisela y a su alejamiento físico de Valencia. Como va a suceder constantemente en otras comedias de Lope, los personajes obsesionados olvidan con facilidad a la dama cuando descubren el verdadero amor. Este hecho ofrece soluciones rápidas y sencillas a los problemas más complicados.

Ob. B

El hijo desaparecido por un azar del destino es encontrado por otro azar. Este tema reincide más adelante pero mucho más elaborado. En esta comedia no ocupa mucho espacio, pero es un elemento clave para la completa resolución de la problemática.

Comentarios

El primer argumento de esta comedia se resuelve muy temprano; cuando la dama logra sola su propia libertad. El segundo, por otra parte, aparece casi al final, casi por la necesidad de mantener el suspenso, y también para ofrecer una solución parcial a la situación del moro. El tercer argumento es un tema trivial que sólo distrae la atención. Existe un periodo en el que probablemente la audiencia pierde el interés de la comedia.

No. 33: Jorge Toledano**Acto Primero**

- Cuadro #1 Costas de Valencia.
- Cuadro #2 Costas de Valencia.
- Cuadro #3 Argel. En el jardín del rey.
- Cuadro #4 En Valencia.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En Argel. Jardín del Rey de Argel.
- Cuadro #2 Argel.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En Argel. Un corredor del palacio.
- Cuadro #2 En Valencia.
- Cuadro #3 En la costa de Valencia.
- Cuadro #4 En Valencia. En la casa de Riberio.

Argumentos

Argumento A: El Capitán Antonio es secuestrado por los moros. Jorge lo rescata y al final se descubre que es su hijo perdido.

Argumento B: Riberio pretende a Laudomia y se casa con ella.

Argumento C: Jorge pretende inicialmente a Laudomia.

Argumento D: El Rey tiene diversos problemas con su favorita Celima y los moros.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 Desembarcan los moros con la intención de robar a Laudomia pero, en su lugar, secuestran al Capitán Antonio, su padre.
- Cuadro #2 Laudomia escapa. Se encuentra con Riberio, su prometido y con Jorge que se enamora de la dama.
- Cuadro #3 El Rey de Argel habla con su favorita Celima. Traen al Capitán de cautivo. El Rey está descontento porque no han traído a la dama.
- Cuadro #4 Jorge decide ir a Argel para rescatar al Capitán, con la ayuda del moro Argán. El moro Arafe vuelve a Valencia para atacar.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Celima se enamora de Jorge y el Rey le cobra interés al ver que es un hombre muy prudente. Los moros tienen celos del cristiano. Intentan hacerle caer en diversas, trampas pero Jorge siempre sale muy bien de todas las situaciones difíciles que se le presentan.
- Cuadro #2 Los moros persisten en sus intentos de traición. Celima engaña al Rey y huye con Arafe.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Jorge atrapa a Arafe y lo regresa a Argel. Así se convierte en el hombre de confianza del Rey. Celima hace las paces con el rey. Jorge pide y obtiene su libertad y la del Capitán.
- Cuadro #2 Riberio va a casarse con Laudomia. Llega la hermana de Riberio.

- Cuadro #3 Llegan Jorge, el Capitán Antonio y Belardo al puerto de Valencia.
- Cuadro #4 Riberio se ha casado con Laudomia. Llega a la casa Jorge vestido de moro. Se descubre que Jorge es el hijo perdido del Capitán. Jorge se casa con Leonora, la hermana de Riberio.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El obstáculo principal nace nuevamente de la obsesión de los moros por la fama de una mujer hermosa. La confusión del rapto es un reflejo de los enredos que provocan los moros que aparecen como volubles y traicioneros. El amor nuevamente se confunde con la obsesión. El hijo desaparecido es encontrado al final de la comedia y así se ofrece una solución perfecta al amor imposible de Jorge.

Ob. B

La dama no puede casarse con el galán porque el padre no está, pero el galán logra persuadir a la dama. Sin embargo, el padre acepta la unión porque se descubre que Jorge, el otro galán es su otro hijo.

Ob. C

Los moros obstaculizan para que el rey vea claramente la realidad, además Celima es una mujer vanidosa e inestable que arma enredos como facilidad. Jorge, a través de la palabra aclara y resuelve todos los asuntos.

Comentarios

En esta comedia las soluciones se presentan a través del poder de la palabra. La mayor parte de la trama consiste en la sucesión de múltiples enredos y desenredos que quitan peso a la problemática principal. Durante una gran parte de la comedia personajes importantes para el conjunto de la obra prácticamente desaparecen de la escena.

No. 40: El Remedio en la desdicha**Acto Primero**

- Cuadro #1 En el jardín de la casa de Jarifa, en Cartama.
- Cuadro #2 En el castillo de Narváez en Alora.
- Cuadro #3 En casa de Jarifa, en Cartama.
- Cuadro #4 En Coín. Casa de Alara.
- Cuadro #5 En casa de Jarifa, en Cartama.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En el castillo de Narváez, en Alora.
- Cuadro #2 En Cartama.
- Cuadro #3 Ante el muro de Alora.
- Cuadro #4 En el camino. En un cruce.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En Coín. En casa de Jarifa.
- Cuadro #2 En el castillo de Alora.
- Cuadro #3 En Coín. Casa de Jarifa.
- Cuadro #4 En Coín. En una huerta.
- Cuadro #5 En Granada.
- Cuadro #6 En Alora.

Argumentos

Argumento A: Abindarráez ama a Jarifa. Primero no puede llegar a la mora porque piensa que es su hermana, luego porque el padre los separa y finalmente porque Narváez lo hace prisionero.

Argumento B: Narváez está enamorado de la mora Alara, pero ésta tiene un marido celoso.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 Abindarráez y Jarifa hablan de su amor imposible porque creen ser hermanos.
- Cuadro #2 El Alcaide cristiano Narváez está enamorado de Alara. Decide mandarle un mensaje de amor y, sin saberlo, el moro que escribe la nota es el marido de Alara, el celoso Arráez.
- Cuadro #3 Abindarráez y Jarifa ya saben que no son hermanos.
- Cuadro #4 Alara lee el mensaje escrito por la mano de su esposo y firmado por Narváez.
- Cuadro #5 Zoraide, el padre de Jarifa, se va con su hija. Los enamorados se separan.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Narváez se entera que su esclavo es el esposo de Alara. Decide rechazar a la mora por el honor que le obliga a respetar a su esclavo.
- Cuadro #2 Abindarráez llora por la ausencia de Jarifa. Luego, le entregan una nota en la que su amada lo llama.
- Cuadro #3 Narváez se enfrenta al esposo de Alara y trata de hacerle razonar.

- Cuadro #4 Después de una fuerte lucha, Narváez toma prisionero a Abindarráez que iba a encontrarse con Jarifa. El cristiano le concede libertad por tres días.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Abindarráez se encuentra con Jarifa
- Cuadro #2 Alara le cuenta a Narváez que su marido la trata mal.
- Cuadro #3 Abindarráez le cuenta a Jarifa que tiene que irse para cumplir su promesa. Jarifa está de acuerdo y decide irse con él.
- Cuadro #4 Arráez castiga a Alara por celos. El moro es descubierto. Narváez castiga al moro. Éste se humilla ante el cristiano y decide separarse de Alara.
- Cuadro #5 Zoraide se entera que su hija se ha casado con Abindarráez.
- Cuadro #6 Abindarráez se presenta ante Narváez con Jarifa. Llega Zoraide. Todo se arregla, gracias a la intervención de Narvaez.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El primer obstáculo que aparece es el resultado de el odio entre los moros. Abindarráez piensa que es hermano de Jarifa porque le han origen por el odio entre dos familias. Una vez que esto se aclara, los enamorados son separados y entre ellos se alza un conflicto bélico. La solución se ofrece a través de la honestidad y el cumplimiento de la palabra empeñada.

Ob. B

El segundo obstáculo es la diferencia de culturas. Este obstáculo no se resuelve completamente.

Comentarios

Los dos argumentos de esta comedia se entrelazan casi perfectamente y la solución del obstáculo A se presenta a un tiempo adecuado. El obstáculo B, por su parte no se soluciona completamente debido a que las diferencias entre las dos culturas son insalvables. La tensión se mantiene de principio a fin.

No. 42: El cerco de santa Fe**Jornada Primera**

- Cuadro #1 En el cerco de Santa Fe.
- Cuadro #2 Dentro del muro de Granada.
- Cuadro #3 En el cerco.
- Cuadro #4 En el cerco. (Luego la acción pasa a las plazas de Granada).

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En el cerco.
- Cuadro #2 En Granada.
- Cuadro #3 En el campo. Cerca del muro de la ciudad.
- Cuadro #4 En Cerco. Junto al muro.
- Cuadro #5 En el cerco.
- Cuadro #6 En el cerco.
- Cuadro #7 Junto al muro de Granada.
- Cuadro #8 En la puerta de la ciudad.
- Cuadro #9 En la puerta de la ciudad.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Junto al muro.
- Cuadro #2 En el campo.
- Cuadro #3 Lugar impreciso (imaginario).
- Cuadro #4 En el cerco.

Argumentos

Argumento A: Los cristianos cercan Granada e intentan conquistar la villa.

Argumento B: Tres capitanes cristianos quieren conocer a la bella Alifa.

Resumen**Jornada Primera**

- Cuadro #1 La reina Isabel anima el espíritu de las tropas cristianas que quieren conquistar Granada. Castiga a los malos y premia a los valientes. Varios soldados quieren capturar o ver a la mora Alifa.
- Cuadro #2 Los moros son incitados por las ambiciones de una mujer vanidosa.
- Cuadro #3 Un portugués hace alarde de haber conquistado Granada, pero solo ha colocado un sello.
- Cuadro #4 Mientras Tarfe lucha fuera, los otros moros juegan a las cañas en la ciudad.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 La Reina Isabel que anima a las tropas para la lucha.
- Cuadro #2 Los moros son animados por Alifa, la mora de Tarfe.
- Cuadro #3 El Conde captura a Alifa que sale por curiosidad a una fuente.
- Cuadro #4 Nuevamente la Reina que anima a su gente.
- Cuadro #5 La gente escapa de Tarfe que sale amenazante, con un listón en su arma.
- Cuadro #6 Garcilaso y otros valientes prometen vencer al moro.

- Cuadro #7 Un cristiano captura a un moro que sale a tomar frutos de una higuera.
- Cuadro #8 Colocan un Avemaría en un pergamino en las puertas de la ciudad.
- Cuadro #9 Tarfe encuentra el Avemaría en la puerta y se pone furioso. Los otros moros tienen que detenerle.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Los cristianos con el Rey Fernando que acaba de llegar hablan de conquistar Granada y matar al moro. Escapan todos al muro al ver aparecer a Tarfe amenazante.
- Cuadro #2 Garcilaso promete matar al moro.
- Cuadro #3 La Fama habla con España sobre la gloria de los reyes.
- Cuadro #4 En escena interior Garcilaso da muerte a Tarfe. El Rey premia al soldado.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El obstáculo principal son los moros, encabezados por Tarfe, que ocupan la ciudad de Granada. Los moros aparecen como personajes jugadores, traicioneros y, en especial, irrespetuosos con los valores cristianos. Garcilaso vence con el valor y con la fe.

Ob. B

Los cristianos quieren atrapar o conocer a la mora Alifa, que es muy bella. Lo logran a través de la persistencia y gracias a la curiosidad de la mora que atraviesa el muro.

Comentarios

En esta comedia se retoma el tema explotado en *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* con algunas variaciones y desde un punto de más maduro. El tema principal es el enfrentamiento entre cristianos y moros, y el secundario la vida amorosa de los soldados de ambas partes. Se resalta la imagen de la Reina Isabel la Católica. El proceder de ese personaje se pone en paralelo con el de la mora Alifa para destacar las virtudes de la reina en comparación con los defectos de la mora.

No. 49: La viuda, casada y doncella**Acto Primero**

- Cuadro #1 En la casa de Clavela.
- Cuadro #2 Calle de Valencia.
- Cuadro #3 En casa de la boda, en Valencia.
- Cuadro #4 En una calle oscura, en Valencia.
- Cuadro #5 En la calle.
- Cuadro #6 En la calle.
- Cuadro #7 En otra calle.
- Cuadro #8 La costa de Valencia o cerca del puerto.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En la playa de una isla.
- Cuadro #2 En Valencia.
- Cuadro #3 En un jardín cerca de Tremecén.
- Cuadro #4 El mismo jardín grande.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En un barco junto a la costa española.
- Cuadro #2 En la casa de Clavela, en Valencia.
- Cuadro #3 En casa de Liberio.
- Cuadro #4 En una calle de Valencia.
- Cuadro #5 El patio de la casa de Clavela.
- Cuadro #6 La calle de la casa de Clavela.
- Cuadro #7 El patio de la casa de Clavela.

Argumentos

Argumento A: Feliciano se ve forzado a escapar por un asesinato, la noche de su boda. Se encuentra con los moros y después de engañarlos, haciéndose pasar por médico, vuelve triunfante a Valencia y recupera a Clavela, su esposa.

Argumento B: El moro Hequelme ama a una esclava que no lo quiere.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 Clavela rechaza a Liberio y pelea con su padre porque ama a Feliciano.
- Cuadro #2 Liberio quiere vengarse de Feliciano a través de Otavia.
- Cuadro #3 Feliciano mata al hermano de Liberio la noche de su boda con Clavela.
- Cuadro #4 Feliciano se ve forzado a escapar.
- Cuadro #5 El padre de Clavela lleva a su hija de vuelta a la casa paterna.
- Cuadro #6 Otavia, la hermana de Feliciano ama a Liberio sin ser correspondida.
- Cuadro #7 Feliciano se enlista de soldado para irse a Italia.
- Cuadro #8 Liberio planifica casarse con Clavela ahora que ya no está Feliciano.

Acto Segundo

- Cuadro #1 El barco se hunde y Feliciano se salva en una isla donde cae en poder del moro Hequelme. El moro tiene una mujer enferma y Feliciano que se hace pasar por médico promete curarla.
- Cuadro #2 Clavela cree que Feliciano ha muerto.
- Cuadro #3 La mora se cura porque se ha enamorado de Feliciano.
- Cuadro #4 Tarife quiere demostrar a Hequelme que Fátima, su mujer, le engaña con el cristiano. Feliciano se da cuenta de la trampa y no cae en ella.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Feliciano escapa rico con la ayuda de Fátima. La mora se va con él. Llegan a las costas de España.
- Cuadro #2 El padre de Clavela quiere casar a su hija con Liberio. Laurencio, el hermano de Feliciano, logra obtener el sí de la dama.
- Cuadro #3 Otavia amenaza a Liberio con matarse si la desprecia.
- Cuadro #4 Feliciano ya está en Valencia. La mora acepta a Celio, el criado.
- Cuadro #5 Preparan el matrimonio de Clavela con Liberio.
- Cuadro #6 Feliciano se entera que Clavela se casa.
- Cuadro #7 Feliciano se presenta en la boda y todo se descubre.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El primer obstáculo es el asesinato que Feliciano comete la noche de su boda y que le obliga a escapar de Valencia. Este obstáculo no tiene una solución concreta. Simplemente no se vuelve a mencionar el hecho. Los hermanos del muerto parecen perdonar a Feliciano. No hay sentido.

Ob. B

La separación y la distancia que Feliciano pone entre él y su amada es un obstáculo muy importante que va a propiciar el surgimiento de todas las complicaciones de la comedia. Además, gracias a esto, el joven regresa como hombre rico a Valencia, factor que le granjea el perdón del padre de Clavela.

Ob. C

El moro Haquelme que es vencido con engaños, varios de los cuales son urdidos por Fátima, su concubina. Este moro representa un obstáculo que se vence fácilmente con el poder de la palabra como sucede en otras comedias.

Comentarios

La personalidad pérfida y voluble de las moras vuelve a resurgir en esta comedia. No existen soluciones completas o reales para el obstáculo A. Hay cierta incongruencia en el proceder de los personajes. Sin embargo, la atención del espectador o del lector se mantiene constante de principio a fin.

No. 51: El alcaide de Madrid**Jornada Primera**

- Cuadro #1 En las calles de Toledo.
- Cuadro #2 En la casa de Celima, en Toledo.
- Cuadro #3 En el camino entre Toledo y Madrid.
- Cuadro #4 En la casa del Alcaide, en Madrid.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En la casa de Celima, en Toledo.
- Cuadro #2 En una prisión, en Madrid.
- Cuadro #3 En el campo.
- Cuadro #4 En el campo, cerca de Madrid.
- Cuadro #5 En otro lugar del campo.
- Cuadro #6 En Madrid.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 En el campo.
- Cuadro #2 En la ermita de la Virgen de Atocha.
- Cuadro #3 Probablemente en Toledo o en el campo, lejos de Madrid.
- Cuadro #4 En muro de Madrid.
- Cuadro #5 En el campo (campamento moro).
- Cuadro #6 En la ermita de la Virgen de Atocha.
- Cuadro #7 En Madrid.
- Cuadro #8 Junto al muro de Madrid (con escenas de batalla interior).

Argumentos

Argumento A: Los cristianos defienden la villa de Madrid del ataque de los moros. La virgen de Atocha defiende a su ejército y vence en la batalla.

Argumento B: Celima se enamora de Fernando y quiere conocer a Leonor, su rival. Lope pretende a Leonor, pero ésta ama a Fernando. A su vez, Tarife ama a Celima.

Resumen**Jornada Primera**

- Cuadro #1 Los moros salen de Toledo para ir a la conquista de Madrid.
- Cuadro #2 Celima tiene como cautivo a Don Fernando y pide a Tarife que traiga a Doña Leonor, la hija del Alcaide de Madrid para verla.
- Cuadro #3 En una celada Tarife toma como prisionero a don Lope, el nuevo pretendiente de Doña Leonor, que iba de camino a Madrid.
- Cuadro #4 Tarife entra en la casa del Alcaide de Madrid haciéndose pasar por un mensajero, pero el Alcaide sospecha de él y lo toma como prisionero.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 Fernando está triste y quiere matarse. Celima se dobllega y decide ayudarlo para volver a Madrid.
- Cuadro #2 Tarife le dice a Doña Leonor que Fernando está vivo. Tarife promete ayudar a la dama a cambio de su libertad. Esta confía en el moro.
- Cuadro #3 Celima y Fernando, disfrazados, se encuentran con Lope que va preso. Celima inventa una trampa contra Tarife y queda en poder del cristiano.

- Cuadro #4 El Rey moro piensa que su hija está en peligro.
- Cuadro #5 Los galanes, Celima y Tarife se encuentran en el campo. Luchan los unos contra los otros en gran confusión. Finalmente se reconocen todos.
- Cuadro #6 El Alcaide y sus dos hijas reciben en Madrid a los dos galanes. Los moros atacan nuevamente la villa.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Los moros creen que la trampa de Celina es engaño de los cristianos.
- Cuadro #2 Los cristianos se encomiendan a la Virgen de Atocha. Informan que los moros han regresado al ataque.
- Cuadro #3 Celima vuelve a su antiguo capricho. Habla con Tarife y le dice que quiere ver a Doña Leonor.
- Cuadro #4 Los cristianos comandados por el Alcaide dicen que van a defender la villa con la ayuda de la Virgen porque son menores en número.
- Cuadro #5 Los moros piensan que van a ganar la batalla.
- Cuadro #6 El Alcaide mata a sus hijas en la ermita de la Virgen de Atocha.
- Cuadro #7 Los cristianos se disponen a defender la villa.
- Cuadro #8 En medio de la batalla la Virgen aparece en lo alto del muro. Los moros huyen. Celima y Tarife se convierten. Las hijas del Alcaide vuelven a la vida por un milagro y todo se arregla entre las dos parejas de enamorados.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El obstáculo principal de la comedia es la presencia de los moros y su ataque a la ciudad de Madrid. Un segundo obstáculo es el reducido número de gente con la que cuenta el Alcaide. La solución para la defensa de la villa viene dada por un milagro, gracias a la fe en la Virgen.

Ob. B y Ob. C

El segundo obstáculo es el cautiverio de Don Fernando, provocado por el capricho de la mora Celima. El tercer obstáculo, es el cautiverio de Tarife.

Comentarios

Esta comedia que se inscribe dentro de la misma línea que *Los hechos de Garcilaso y moro Tarife* o *El cerco de Santa Fe* tiene más acción. El argumento secundario está mejor enlazado a la trama principal y el interés de mantiene de mejor manera. Lope no necesita acudir a temas terceros que perjudiquen la fluidez de la fábula. La solución de los problemas también se presenta en momentos adecuados. Además que se crean momentos de tensión en algunas de las escenas, de tal manera que el interés no decae.

No. 52: El Argel fingido**Acto Primero**

- Cuadro #1 En la casa de Flérída, en Córcega.
- Cuadro #2 En una calle de Córcega. Luego la acción pasa a la casa de Leonido.
- Cuadro #3 En casa de Flérída y Aureliano.
- Cuadro #4 Probablemente en casa de Rosardo.
- Cuadro #5 En una calle.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En casa de Flérída.
- Cuadro #2 En un barco.
- Cuadro #3 En una playa.
- Cuadro #4 En una habitación del Argel fingido.
- Cuadro #5 En otra habitación del Argel fingido.
- Cuadro #6 En una habitación del Argel fingido.

Acto Tercero

- Cuadro #1 A la orilla del mar.
- Cuadro #2 En el campo.
- Cuadro #3 En una habitación del Argel fingido.
- Cuadro #4 En el campo: un prado con un monte y una cueva.
- Cuadro #5 En el campo: el mismo lugar con un monte y la cueva.

Argumento

Rosardo, obsesionado por Flérída construye una ciudad (*El Argel Fingido*) y se disfraza de moro para tratar de conquistarla.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 Flérída rechaza a Rosardo porque ama a Leonido.
- Cuadro #2 Leonido regresa de las bodas reales de Valencia y descubre que hay otro galán que intenta conquistar a su dama.
- Cuadro #3 Rosardo trata de conseguir el apoyo de Aureliano, hermano de Flérída. Leonido, por su parte trata de alejar a su hermano Manfredo de Flavia, para dejarle el espacio libre a Aureliano que pretende a Flavia.
- Cuadro #4 Rosardo planifica hacerse pasar por moro para conquistar a Flérída.
- Cuadro #5 Aureliano trata de convencer a Flérída de que acepte a Rosardo.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Flérída, Flavia y Aureliano se van de paseo a la playa.
- Cuadro #2 Manfredo regresa a Córcega porque sospecha de su hermano.
- Cuadro #3 Manfredo cuenta que ha visto el secuestro de las damas en la playa.
- Cuadro #4 Rosardo se hace pasar por el moro Numén. Aureliano y Flavia ruegan a Flavia que acepte casarse para obtener su libertad.
- Cuadro #5 Los hermanos Leonido y Manfredo se presentan al moro fingido como ermitaños. Todos se reconocen, pero no lo dicen. Flérída se mantiene firme.

- Cuadro #6 Leonido finge apoyar la causa de Rosardo, Flérida finge aceptar. Rosardo desenmascara a los dos hermanos.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Rosardo tiende una trampa a Leonido. Provoca los celos en Flérida. Ésta decide fingir ser mora y acepta a Rosardo.
- Cuadro #2 Manfredo y Flavia se componen. Anuncian que Flérida se ha hecho mora. Leonido sufre.
- Cuadro #3 Aureliano intenta matar a su hermana y le dice que ha sido engañada.
- Cuadro #4 Leonido está como loco. Flérida lo busca. Se aclara todo entre los enamorados, se componen y se ocultan en una cueva.
- Cuadro #5 Los jóvenes apresan a Rosardo y éste confiesa y todo se resuelve.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El obstáculo A es el rival Rosardo que se interpone entre los enamorados y que está decidido a hacer de todo por separarlos.

Ob. B

Es Aurelio, rival en el argumento paralelo.

Ob. C

El secuestro de las damas en las costas y su cautiverio en la ciudad fingida.

Ob. D

Los celos de la dama que momentáneamente la alejan del galán.

Los obstáculos de esta comedia son causados por el capricho y la obsesión de un hombre. Todos consisten en enredos enlazados unos con otro, que se incrementan con los celos.

Comentarios

Si bien en esta comedia no se cuenta con la presencia de personajes que desempeñen el papel de moros, al fingir ser ellos, los personajes presentan de manera muy burda el comportamiento que normalmente Lope les atribuye en sus comedias. Se trata entonces de una parodia doble sobre los moros.

No. --- Los cautivos de Argel

Jornada Primera

- Cuadro #1 En unas playas de España, junto a un barco.
- Cuadro #2 En una prisión en Argel. (Faltan indicaciones de la salida de los personajes, pero esta se anuncia en el diálogo de los personajes)
- Cuadro #3 En una plaza pública o mercado de esclavos de Argel.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En una playa de Valencia, cerca de una atalaya.
- Cuadro #2 En una calle de Argel, entre el puerto y el mercado de esclavos.
- Cuadro #3 En la casa del moro Solimán.
- Cuadro #4 En la casa del moro Dalí.
- Cuadro #5 En una calle de Argel.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 En la prisión de Argel donde tienen una pintura oculta de Cristo.
- Cuadro #2 En casa de Soliman y de Aja.
- Cuadro #3 En casa de Brahín y luego en la calle cerca de un mercado.
- Cuadro #4 En el palacio del rey. (No se indica la salida de los personajes).

Argumentos

Argumento A: Los cristianos Leonardo y Marcela son esclavos de Solimán y Aja. Se hacen pasar por locos para liberarse de la pasión que sus amos sienten por ellos; este ardid les libera de la esclavitud.

Argumento B: Una familia de esclavos es vendida y separada.

Argumento C: Félix muere en la cruz, su sacrificio da esperanza entre los esclavos que huyen.

Argumento D: El esclavo Basurto, con engaños, se hace comprar por un judío para poder escapar de los moros.

Resumen

Jornada Primera

- Cuadro #1 Francisco (morisco) decide irse de España a Argel, incitado por la descripción de la ciudad y de la vida que Dalí le hace.
- Cuadro #2 Leonardo es esclavo en Argel, se queja de su triste suerte. La mora Aja está enamorada de él. Leonardo evita a la mora, quien está molesta por el rechazo del cristiano. El esposo de Aja: Solimán está enamorado de Marcela. Leonardo y Marcela se quieren pero son separados por los moros. El fraile Félix da agua bendita para ayudarles a liberarse de los moros.
- Cuadro #3 Un moro y un judío se encuentran con Fuquer (antes Francisco) y Dalí. El judío compra barato a Basurto (con un engaño). Los moros festejan porque Fuquer ha renegado. Los cristianos dicen que Fuquer era morisco.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 Fuquer ataca las costas de Valencia y es atrapado por los soldados que lo reconocen. El moro reconoce su justo castigo.
- Cuadro #2 Varios esclavos son vendidos a amos diferentes; una familia se separa completamente. La madre, Lucinda le pide a su hijo no olvidar su fe. Varios esclavos planifican con Félix la procesión de Jueves Santo.

- Cuadro #3 Leonardo y Marcela se hacen pasar por locos ante Solimán y Ajá. El agua milagrosa que les dio Félix ha dado valor a los esclavos.
- Cuadro #4 Los esclavos se preparan para la procesión de Viernes Santo.
- Cuadro #5 Los moros comentan la muerte de Fuquer en la hoguera, en Valencia. Para vengarle, en Argel, van a matar a Félix.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Félix muere en la cruz. Los cristianos planifican su huida, en la prisión de Argel donde tienen una pintura oculta de Cristo.
- Cuadro #2 Leonardo y Marcela se hacen pasar por locos y causan un enredo. Los moros intentan curar a sus esclavos con una manzana mágica.
- Cuadro #3 El judío Brahín vende a Basurto. En el mercado los esclavos recuerdan el martirio de Félix. La familia se reencuentra. Varios escapan.
- Cuadro #4 Llevan a Leonardo y Marcela ante el rey moro. Se descubre que han fingido estar locos y el rey les da la libertad.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

En esta comedia los obstáculos son causados por el cautiverio. Este se incrementa con la obsesión de los moros por sus esclavos cristianos. Un aspecto importante es el deseo de venganza por el que los moros matan a Félix.

Comentarios

Los cautivos de Argel parece contener muchos elementos diferentes a las demás comedias del grupo. El texto probablemente ha sido manipulado. Los estribillos se repiten sin variación, existe o un exceso de acotaciones o un defecto de las mismas. El final es demasiado abrupto. Los obstáculos aparecen tardíos y las soluciones no siguen un camino lógico. Hay muchos cabos sueltos y escenas variadas que no cuajan en el conjunto.

No. 81: El sol parado**Acto Primero**

- Cuadro #1 Ante el altar de Santiago. En una ciudad fronteriza (Écija).
- Cuadro #2 Dependencias del rey en Burgos.
- Cuadro #3 En un jardín.
- Cuadro #4 En un palacio en Toledo.
- Cuadro #5 Junto al muro de la ciudad de Écija.
- Cuadro #6 En un olivar. En el campo.
- Cuadro #7 En el campo, junto a una cabaña.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En una prisión en la casa de Gazul .
- Cuadro #2 En casa de Gazul. En Medina.
- Cuadro #3 En el campo, camino de Martos.
- Cuadro #4 En una plaza de Sevilla.
- Cuadro #5 En las dependencias de un castillo cristiano en Andalucía.
- Cuadro #6 Junto a una cava. Probablemente en Murcia.
- Cuadro #7 En el campo, junto a la casa de Daraja.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En el campo, cerca de la casa de Filena.
- Cuadro #2 En casa de Gazul. (Faltan indicaciones para delimitar este cuadro).
- Cuadro #3 En las dependencias de un castillo cristiano.
- Cuadro #4 En casa de Gazul en Sevilla, junto a una cerca.
- Cuadro #5 En el campo enfrente de la cabaña de Filena.
- Cuadro #6 En el campo de batalla.

Argumentos

Argumento A: La lucha contra los moros que ocupaban varias ciudades andaluzas cercanas a Sevilla, en tiempos del rey Fernando el Santo. El ejército estaba comandado por El Maestre Pelayo Correa y por el príncipe Alfonso.

Argumento B: Los milagros de la Virgen en favor del soldado Campuzano y del ejército cristiano para salvarlos de los moros.

Argumento C: Una aventura amorosa del Maestre con una serrana hermosa.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 El Maestre Pelayo Correa jura ante el altar de Santiago luchar contra los moros que están implantados en el territorio de Andalucía.
- Cuadro #2 El príncipe don Alfonso se despide del Rey don Fernando y parte para socorrer Córdoba.
- Cuadro #3 Gazul está enamorado de Zaida, pero el padre de la mora prefiere al alcaide Albenzaide que es más rico y poderoso que Gazul.
- Cuadro #4 El rey moro de Murcia se rinde ante el rey Fernando y se pone de su lado.
- Cuadro #5 Gazul quiere matar al Maestre para ser aceptado por el padre de Zaida.
- Cuadro #6 Los moros atrapan al soldado Campuzano.

- Cuadro #7 El Maestre se pierde en el campo y llega a la cabaña de Filena. Ésta lo acoge, le da comida y duerme con él.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Por un milagro de la Virgen, Campuzano escapa de la prisión de Gazul y promete ir de romería a la Peña de Francia.
- Cuadro #2 Gazul, que quiere ir a detener el matrimonio de Zaida, encuentra las cadenas del esclavo que ha huido.
- Cuadro #3 El rey Fernando, en campaña contra los moros, se encuentran con Campuzano. Éste se enlista y olvida su promesa de ir a la Peña de Francia.
- Cuadro #4 Gazul va a Sevilla y mata a Albenzaide la noche de la boda.
- Cuadro #5 Los cristianos planifican el ataque de Gelves y otras ciudades para ganar Sevilla. Daraja pide al Maestre que la vengue de un hombre celoso.
- Cuadro #6 Gazul mata a Zaro, rey de Murcia, porque el moro se ha convertido al cristianismo y porque está a favor del rey don Fernando.
- Cuadro #7 El Maestre está con Filena, luego cae en la celada de Daraja. El Príncipe Alfonso lo ayuda. Gazul, atrapa nuevamente a Campuzano.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Años después, Pelayo, hijo de Filena (que se ha casado con un campesino) y del Maestre, pelea con su padrastro, se despide de su madre y se va en busca del Maestre con Sancha.
- Cuadro #2 Campuzano nuevamente escapa del cautiverio. Por un milagro de la Virgen, se hace invisible ante los ojos de los moros.
- Cuadro #3 Pelayo encuentra al Maestre. Se reconocen como padre e hijo. El Maestre recibe una carta con un desafío de Gazul.
- Cuadro #4 Gazul se encuentra con Zaida después de doce años. Su felicidad es truncada porque tiene que luchar contra el Maestre. Gazul muere.
- Cuadro #5 Campuzano vuelve de su peregrinaje a la peña de Francia y habla con los campesinos. Éstos se quejan porque los moros vandalizan la región.
- Cuadro #6 El ejército cristiano lucha contra los moros y, gracias a un milagro de la Virgen, el sol se detiene para que logren ganar la batalla. Al fin Pelayo se casa con Sancha.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El obstáculo mayor es la presencia mora. El ejército cristiano intenta librarse de ellos en varios años de lucha, pero es la Virgen quien les ayuda en la batalla final con un milagro. Gazul es el antihéroe más notable. Es un hombre en el que se reúnen todos los defectos que caracterizan a los moros de Lope. A diferencia de otros, Gazul nunca llega a obtener el amor de su amada. Su participación en esta comedia no es muy extensa.

Ob. B

La Virgen está siempre dispuesta a ayudar a sus fieles pero son éstos los que, con su incumplimiento con la religión colocan los obstáculos.

Ob. C

La diferencia social que hay entre el Maestre y Filena, además del hecho de que ésta está casada son obstáculos para que ambos nunca se unan. El hijo, en cambio, puede casarse al final con Sancha porque entre ellos no hay diferencia alguna. (Se descubre que ella es hija bastarda de otro noble)

Comentarios

La comedia está compuesta por varios temas que no acaban de ser bien integrados. Las alabanzas a los linajes de la nobleza se extienden demasiado, de manera que hacen perder el interés en la acción que de por sí ya es muy confusa.

No. 92: El mayorazgo dudoso**Jornada Primera**

- Cuadro #1 La acción empieza en la casa de Albano y Flora, luego pasa a una calle oscura, junto a un muro.
- Cuadro #2 En un jardín.
- Cuadro #3 En una calle.
- Cuadro #4 En la costa de Dalmacia.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En una calle de Orán.
- Cuadro #2 Al pie de una torre, en Dalmacia.
- Cuadro #3 En la costa, junto a un monte.
- Cuadro #4 En el campo, cerca de unas caserías.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 En dependencias del palacio del rey de Dalmacia.
- Cuadro #2 Dentro de la torre, en la prisión de Lisardo (aquí fallan las indicaciones de salida de los personajes).
- Cuadro #3 En una sala del palacio.

Argumento

El rey de Dalmacia tiene un nieto bastardo que se cría entre los moros. Sin saberlo, años más tarde, el rey se aficiona de su nieto y perdona a su hija por haber manchado su honor.

Resumen**Jornada Primera**

- Cuadro #1 Albano sale de casa a pesar de que su celosa esposa Flora intenta detenerlo. En la calle, cuando está con sus amigos, aparece una dama que le pide ayuda. Se trata de la princesa Jacinta que huye de palacio. La dama tiene un niño que confía a Albano. Éste, al volver a casa, sabe que su esposa ha dado a luz.
- Cuadro #2 El príncipe Lisardo trabaja en un jardín del palacio y se hace pasar por Cardenio para estar cerca de Jacinta. Le cuentan que el rey ha prometido la mano de su hija al príncipe Lisardo (que es él). Le dicen también que Jacinta ha perdido a su niño. El rey se entera de lo que ha pasado entre su hija y el falso jardinero.
- Cuadro #3 Albano piensa que su hijo ha muerto y decide criar al niño en su lugar. Luego, Lisardo, que lo encuentra, le pide que cuide a su hijo.
- Cuadro #4 Albano intenta escapar para proteger al niño de la furia del rey que quiere matarlo, pero unos moros los aprehenden y llevan a Orán. El rey castiga a su hija y a Lisardo, encerrándolos a ella en un convento y a él en una torre.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 Veinte años después, Luzmán es un joven gallardo y estimado por el rey de Orán. Mientras que Albano es un esclavo viejo. Luzmán defiende a Albano; éste le cuenta de su origen cristiano, y deciden volver a Dalmacia.

- Cuadro #2 Son veinte años de guerras entre el rey de Dalmacia y el de Escocia (padre de Lisardo). La pastora Clavela canta todos los días, al pie de la torre, pasando mensajes de lo que sucede a Lisardo, que está preso dentro.
- Cuadro #3 Luzmán, Albano y los moros desembarcan en Dalmacia y se despiden de los moros. El joven conoce a la bella pastora, se convierte en su esclavo y se enamoró de ella. Albano descubre que Clavela es su hija que no ha muerto.
- Cuadro #4 El rey conoce a Luzmán y decide llevarlo a palacio porque se ha prendado de él.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Los nobles están celosos de Luzmán porque el rey ha decidido hacerle su heredero. Luzmán pide ver al preso de la torre. El rey le concede el deseo.
- Cuadro #2 Luzmán conoce a su padre.
- Cuadro #3 El rey quiere casar a su hija con Luzmán. Clavela lo reclama como su esclavo. Albano y Flora se reconocen. Jacinta y Lisardo se encuentran. Todo se aclara y el rey les perdona.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El primer obstáculo que encontramos en esta comedia es la separación del niño de su madre

Ob.B

El segundo obstáculo es la separación de los amantes.

Ob. C

El tercer obstáculo es el secuestro del niño y de Albano por parte de los moros

Comentarios

Esta pieza está bien integrada. Los obstáculos se plantean a un tiempo adecuado y se resuelven completamente al final. Todo concuerda muy bien. Si bien, la participación de los moros es muy corta, las implicaciones que tienen sus acciones forman una parte central de la comedia.

No. : 96: La Santa Liga**Acto Primero**

- Cuadro #1 En el palacio del Sultán turco en Constantinopla.
- Cuadro #2 En una calle de Constantinopla.
- Cuadro #3 En los aposentos del sultán Selín, en Constantinopla.
- Cuadro #4 En el puerto de Constantinopla, junto a una nave.
- Cuadro #5 En una sala del senado veneciano. (Faltan indicaciones de salida de los personajes anteriores).

Acto Segundo

- Cuadro #1 En el puerto de Constantinopla.
- Cuadro #2 En el palacio del Sultán turco en Constantinopla.
- Cuadro #3 En un cuartel cristiano, posiblemente en Nápoles.
- Cuadro #4 Junto a los muros de la ciudad de Nicosia.
- Cuadro #5 En algún palacio o salón importante, probablemente en Roma.
- Cuadro #6 Junto a los muros de la ciudad de Famagusta.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En Nápoles.
- Cuadro #2 En el palacio del Sultán turco en Constantinopla.
- Cuadro #3 En un palacio musulmán en Chipre.
- Cuadro #4 En un cuartel cristiano. (Faltan indicaciones de salida).
- Cuadro #5 En un lugar imaginario, en el que aparece luego un altar con el Papa.

Argumentos

Argumento A: La defensa de Chipre por parte de la armada cristiana que se enfrenta contra el poder musulmán en el Mediterráneo.

Argumento B: La suerte de Constanca que escapa de la esclavitud en Constantinopla.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 El Sultán Selín disfruta plácidamente mientras se acerca el fin de su imperio. Los moros le advierten del peligro que corren con los cristianos.
- Cuadro #2 Un mercader vestido de trinitario salva a unos cautivos. Entre ellos se encuentran Constanca y su hijo Marcelo.
- Cuadro #3 El Sultán tiene un sueño premonitorio.
- Cuadro #4 Mientras los esclavos parten para España, Constanca se queda en el puerto aguardando una nave para Nicosia.
- Cuadro #5 El Senado veneciano debate sobre la suerte de Chipre.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Mustafá ha engañado a Constanca y no la lleva a Chipre como le había prometido.
- Cuadro #2 El Sultán se ocupa más de los asuntos de sus mujeres que del imperio.
- Cuadro #3 Se teme la disolución de la Santa Liga.
- Cuadro #4 Los moros atacan los muros que rodean la ciudad de Nicosia.
- Cuadro #5 Se publica la Santa Liga.

- Cuadro #6 Constanca, que ya se ha reunido con su esposo Leonardo, lucha en la batalla por defender Famagusta.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Se comenta sobre la armada de la Santa Liga y su grandeza.
- Cuadro #2 El sultán turco está confiado con las palabras de su esposa Rosa.
- Cuadro #3 Los cristianos proyectan el ataque en Chipre.
- Cuadro #4 Se comenta sobre el asalto de los turcos a Famagusta.
- Cuadro #5 Las figuras de Venecia, España y Roma relatan la batalla mientras el Papa reza. Los cristianos proclaman victoria sobre los musulmanes.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El obstáculo mayor es la presencia del poder otomano en el Mediterráneo. Todos los moros parecen estar asustados ante el surgimiento de la Santa Liga.

Ob. B

La esclavitud de Constanca y luego su liberación hace un paralelo con la suerte de su ciudad natal, Famagusta.

Comentarios

La comedia está muy bien articulada. Ambos argumentos se entretajan con armonía. Las soluciones se dan a un tiempo apropiado. Sin embargo, los discursos descriptivos toman demasiado espacio dentro de la comedia.

No. 99: La divina vencedora**Jornada Primera**

- Cuadro #1 Junto al muro, fuera de Granada .
- Cuadro #2 Dentro de Granada, cerca de la Alhambra.
- Cuadro #3 Junto al castillo del rey Fernando en Sevilla.
- Cuadro #4 Dentro del castillo de Chincoya.
- Cuadro #5 Fuera del castillo de Chincoya. Junto al muro.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En la Alhambra, en Granada.
- Cuadro #2 En el castillo del rey Fernando en Sevilla.
- Cuadro #3 En Granada.
- Cuadro #4 Junto al muro de Chincoya y luego en el campo.
- Cuadro #5 Junto al muro del castillo del rey Fernando en Sevilla.
- Cuadro #6 En Chincoya.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 En Granada.
- Cuadro #2 En Chincoya.
- Cuadro #3 En Granada.
- Cuadro #4 Dentro del castillo de Chincoya.
- Cuadro #5 Enfrente del castillo de Chincoya.

Argumentos

Argumento A: Gallinato defiende el castillo fronterizo de Chincoya de los moros. Con la ayuda de su amigo Cardiloro se introduce en Granada, de donde rescata una imagen de la Virgen. Esta misma imagen le ayuda a defender el castillo del ataque moro.

Argumento B: Tello tiene envidia de Gallinato e intenta desprestigiarle ante los reyes.

Argumento C: La mora Guadalará se enamora de Gallinato pero es rechazada.

Resumen**Jornada Primera**

- Cuadro #1 Gallinato es un cristiano temido por los moros por su fuerza y valor.
- Cuadro #2 El rey de Granada promete la mano de la mora Guadalará al moro que mate o aprese a Gallinato.
- Cuadro #3 El rey Fernando y la reina Doña Juana están orgullosos del valor de Gallinato y le envían un regalo, con lo que suscitan la envidia en Tello.
- Cuadro #4 Gallinato recibe el regalo del rey a través de Don Lorenzo, su tío. Poco después, le dicen que su tío ha sido prendido y llevado a Granada.
- Cuadro #5 Llegan los tres moros al desafío. Gallinato mata a dos, pero perdona a Cardiloro, el tercero, a cambio de que lo lleve a Granada a rescatar a su tío.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 Cardiloro presenta a Gallinato como su esclavo al rey de Granada. Éste le concede la mano de Guadalará, pero la mora se enamora del cristiano. Gallinato encuentra a su tío y mata a un moro para rescatar una imagen de la Virgen.

- Cuadro #2 Tello dice que Gallinato ha traicionado y se ha hecho moro. La reina confía en el soldado, pero el rey pide que detengan a Gallinato.
- Cuadro #3 Le cuentan a Cardiloro que Gallinato ha matado a alguien.
- Cuadro #4 Tello trata de tomar el castillo de Chincoya, pero los fieles a Gallinato no se lo permiten. Gallinato vuelve con su tío y la imagen de la Virgen que ha rescatado.
- Cuadro #5 Gallinato desenmascara a Tello ante de los reyes y luego lo mata.
- Cuadro #6 Gallinato vuelve a Chincoya. Guadalajara llega para vengar la muerte de su padre. Provoca a Gallinato. Éste la rechaza.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Guadalajara le dice a Cardiloro que Gallinato ha tratado de seducirla.
- Cuadro #2 Bautizan al hijo de la mora Fátima, que es hijo de Gallinato.
- Cuadro #3 Cardiloro le dice al rey que se vengará por la traición de Gallinato.
- Cuadro #4 Gallinato casa a Fátima con el moro Zulema. Cardiloro llega al castillo
- Cuadro #5 Cardiloro tiende una trampa a Gallinato. Los moros empiezan a atacar el castillo en la ausencia de Gallinato. Descubren la mentira de Guadalajara. Los dos amigos Gallinato y Cardiloro van juntos a defender el castillo. Los moros, en mayor número atacan. Aparece la imagen de Virgen que lucha y gana la batalla.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A1

La amenaza de los moros en tierras ocupadas es el obstáculo más importante de esta comedia. Nuevamente, frente al reducido número de soldados cristianos, la Virgen la que dé una solución.

Ob. A2

El cautiverio es también una situación obstaculizadora, pero aquí es más bien la ocasión para que se dé el rescate de la imagen de la Virgen. No está muy claro cómo se soluciona.

Ob. B

La envidia de Tello es un obstáculo que aparece pero que no se elabora como problemática principal en la comedia.

Ob. C

La intriga de Guadalajara entre los dos amigos que nace del despecho. Este obstáculo aparece muy a destiempo.

Comentarios

Esta comedia no tiene mucha unidad. Empieza con una problemática que se resuelve muy pronto, entonces el dramaturgo acude a otra para darle más cuerpo a la comedia. Se rellena con aspectos cómicos, como la participación de los criados moros, pero incluso sus burlas resultan vulgares. La importancia de la Virgen como salvadora también aparece muy tardíamente. Solo se puede rescatar como elemento sólido la amistad entre el moro y el cristiano.

No. 100: Los esclavos libres**Acto Primero**

- Cuadro #1 A la orilla del mar, junto a un barco.
- Cuadro #2 Junto al mar en Perpiñán.
- Cuadro #3 En casa de Arbolán en Biserta.
- Cuadro #4 En la costa, junto a unas peñas, en Perpiñán.
- Cuadro #5 En casa de Arbolán en Biserta.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En casa de Arbolán en Biserta. (Escena extensa con salidas y entradas de varios personajes)
- Cuadro #2 En el puerto de Nápoles, junto a unos barcos.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En el puerto de Nápoles.
- Cuadro #2 En casa del Duque de Osuna.
- Cuadro #3 En las calles de Nápoles
- Cuadro #4 En casa del Duque de Osuna.

Argumentos

Argumento A: Lucinda es robada por el moro Arbolán. Leonardo la busca y la rescata.

Argumento B: El Conde Fabricio encuentra a su hijo perdido.

Argumento C: La mora Guadalará se enamora de Gallinato pero es rechazada.

Resumen**Jornada Primera**

- Cuadro #1 Lucinda es raptada por el moro Arbolán de las costas de Perpiñán.
- Cuadro #2 Leonardo salva al moro Zulema y sufre por la pérdida de Lucinda.
- Cuadro #3 Arbolán llega a Biserta con Lucinda y quiere convencerla de que lo acepte. Lucinda no cede.
- Cuadro #4 Leonardo le pide ayuda a Zulema para rescatar a Lucinda.
- Cuadro #5 Engañan a Lucinda diciéndole que Leonardo ha muerto.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Leonardo llega a Biserta disfrazado de moro. Logra pasar a la casa de Arbolán. El moro tiene una esposa celosa, le pide a Leonardo que finja amar a Lucinda. Los enamorados se reconocen. La esposa de Arbolán los descubre. Leonardo y Lucinda escapan de Biserta.
- Cuadro #2 Se encuentran el Capitán Luján y el Conde Fabricio hablando el primero de su hija robada por los moros y el segundo de su **hijo perdido**.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Llegan a Nápoles Lucinda y Leonardo disfrazados de moros. Don Fabricio (que cree reconocer a su hijo Leonardo) se lleva de criado a Lucinda.
- Cuadro #2 Leonardo va a servir a la casa del Duque de Osuna junto con Zulema.
- Cuadro #3 Arbolán llega a Nápoles buscando a Leonardo y Lucinda.
- Cuadro #4 Arbolán provoca un gran enredo. Finalmente todo se aclara.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El moro secuestra a la dama basado en la información que tiene de su belleza. Este es un hecho común entre este tipo de comedias. El moro tiene defectos típicos en los moros de Lope; es decir, es apasionado, voluble y traidor.

Ob. B

El padre que pierde un hijo en la niñez es también otro de los obstáculos de este tipo de comedias.

Comentarios

Esta comedia parece tener las mismas problemáticas que otras como *El Grao de Valencia* o *Jorge Toledano*. Sin embargo, a diferencia de las anteriores, los dos argumentos de esta comedia se logran acomodar de una mejor manera. Es decir, el segundo tema aparece más temprano que en las otras dos comedias antes mencionadas. Algunas escenas, que aparecen en el segundo cuadro del Acto Segundo, intensifican la emoción del espectador con situaciones de peligro en las que la identidad de los protagonistas está a punto de ser descubierta.

No. 106: El negro del mejor amo

Jornada Primera

- Cuadro #1 En el palacio del rey de Argel.
- Cuadro #2 En casa de Arlaja.
- Cuadro #3 En el campo, entre los árboles, en el reino de Zánfara.
- Cuadro #4 En el palacio del rey de Argel.
- Cuadro #5 En el reino de Zánfara.
- Cuadro #6 En el palacio del rey de Argel.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En una plaza pública o mercado de Argel.
- Cuadro #2 En el palacio del rey de Argel.
- Cuadro #3 En cueva que sirve de prisión en Argel.
- Cuadro #4 En Cerdeña, junto al altar de una iglesia. (en el altar hay un cuadro con los tres Reyes magos).
- Cuadro #5 En un barco, en frente de la costa de Cerdeña.
- Cuadro #6 En el barco del Turco en las costas de Cerdeña.
- Cuadro #7 En la costa de Cerdeña.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 En el campo, junto a una peña en Cerdeña. (En este extenso cuadro faltan muchas indicaciones de entradas y salidas de personajes).

Argumentos

Argumento A: Dulimán, escapa del rey de Argel, su hermano porque quiere matarlo. El moro se esconde en Zánfara, donde se casa con Sofonisba, hija del rey de los negros.

Argumento B: Antiobo, el hijo de Dulimán y Sofonisba, se hace cristiano y ayuda a socorrer a Cerdeña de la invasión turca contradiciendo a su padre. Luego el negro muere y se convierte en el santo milagroso de los sardos.

Argumento C: Los milagros de Santo Antiobo.

Resumen

Jornada Primera

- Cuadro #1 Almanzor es proclamado rey a la muerte de su padre y busca a su hermano para matarlo.
- Cuadro #2 Dulimán se esconde de su hermano en el manto de su hermana Darlaja.
- Cuadro #3 Dulimán llega a Zánfara, donde conoce a Sofonisba.
- Cuadro #4 Arlaja y Pirro planifican la muerte de Almanzor.
- Cuadro #5 Con la ayuda de Dulimán, el rey de Zánfara conquista Libia. Duliman se casa con Sofonisba.
- Cuadro #6 Pirro mata a Almanzor disfrazado de mujer.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 Antiobo, el hijo de Dulimán y Sofonisba rescata a los esclavos cristianos del mercado. Le cuentan que su ama de leche cristiana lo ha bautizado entonces quiere acercarse más a la religión.
- Cuadro #2 Dulimán se apresta a ayudar a los turcos en la conquista de Cerdeña.

- Cuadro #3 Antiobo trata de salvar a su ama de leche, pero ésta muere. Dulimán le pide a su hijo que ayude al sultán turco en Cerdeña.
- Cuadro #4 Los sardos rezan y, por un milagro, el rey negro del cuadro de la iglesia levanta un dedo en señal de promesa.
- Cuadro #5 Antiobo traiciona a los turcos; libera a los esclavos y a Cerdeña.
- Cuadro #6 Antiobo derrota a los turcos, y los embarca con destino al Asia.
- Cuadro #7 Los sardos agradecen a Antiobo por haberles salvado.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Antiobo se va a una montaña a rezar y a vivir una vida apartada. Ayuda y aconseja a toda la gente que lo visita. Muere y hace milagros. En un ataque posterior de los turcos, el cuerpo del santo defiende la isla. Finalmente, levanta la mano en señal de compromiso con la gente.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El odio entre hermanos y la ambición por el poder es el mayor obstáculo de la comedia.

Ob. B

Además de la diferencia religiosa, aquí el problema radica en que el hijo tiene que enfrentarse a la voluntad del padre.

Comentarios

Esta comedia tiene dos, y hasta tres argumentos o historias diferentes y separadas totalmente. En cada Jornada la comedia toma un rumbo propio. Además la tercera Jornada carece de interés.

No. 108: El postrer godo de España**Acto Primero**

- Cuadro #1 En el palacio de Toledo.
- Cuadro #2 En la playa, junto a una galeota.
- Cuadro #3 En Toledo. Primero en el palacio junto a una cueva, luego la acción pasa a la iglesia y finalmente retorna a los salones del palacio.
- Cuadro #4 En el palacio del rey de Argel.
- Cuadro #5 En el palacio de Toledo.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En el palacio del rey de Túnez.
- Cuadro #2 En el palacio de Toledo.
- Cuadro #3 En una costa de España.
- Cuadro #4 En el palacio de Toledo.
- Cuadro #5 En una costa de España.
- Cuadro #6 En el palacio de Toledo.
- Cuadro #7 En Villaviciosa, al pie de una torre.
- Cuadro #8 En el campo de batalla.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En el palacio de Toledo.
- Cuadro #2 En un sagrario en un lugar de Asturias.
- Cuadro #3 En el palacio de Toledo. (faltan indicaciones).
- Cuadro #4 Cerca de Asturias, en el campo, junto a las montañas.
- Cuadro #5 En una ciudad tomada por los moros, posiblemente Toledo. (error en las indicaciones: en lugar de decir 'vase' debería decir 'Vanse').
- Cuadro #6 En el campo, entre un río y unas peñas muy grandes.
- Cuadro #7 En la ciudad de León con el fondo de las montañas de Asturias.

Argumento

El rey Rodrigo pierde la cabeza por una mujer y en venganza, el padre vende España a los moros para su invasión. El ejército español dirigido por Pelayo consigue la derrota de los moros.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 Rodrigo es coronado. Como mal presagio se le cae la corona.
- Cuadro #2 Llegan a España el moro Abembúcar y su hermosa hija Zara.
- Cuadro #3 Después de otra señal de mal agüero, Rodrigo se enamora de Zara, la bautizan y se casa con ella. El conde Julián presenta a su hija Florinda (llamada la Cava) al rey Rodrigo.
- Cuadro #4 Abembúcar le dice al rey de Argel que su hija se ha casado y convertido al cristianismo. El rey lo lamenta porque la amaba.
- Cuadro #5 Don Julián deja a Florinda con Rodrigo, éste se enamora de ella.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Florinda escribe a su padre contándole que su honor ha sido mancillado por el rey. El padre decide vengarse y ofrece España a los moros.

- Cuadro #2 Rodrigo se disculpa con la Cava y se arrepiente de no haberla hecho matar. Pelayo llega a Toledo llamado por el Rey. Sospecha la traición.
- Cuadro #3 Los moros acompañados por Julián invaden las costas de España.
- Cuadro #4 Rodrigo tiene un sueño de mal presagio. Julián se lleva a su hija.
- Cuadro #5 Tarife y otros moros toman posesión del suelo español.
- Cuadro #6 En Toledo se sabe de la traición. Se preparan para la defensa.
- Cuadro #7 La Cava se suicida por la traición de su padre.
- Cuadro #8 Rodrigo lucha con su ejército, pero pierde la batalla y muere.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Los moros toman posesión del palacio de Toledo.
- Cuadro #2 Los cristianos, dirigidos por Pelayo, ocultan las reliquias sagradas del reino. Se organizan para la defensa.
- Cuadro #3 Los moros toman como cautivos a la reina y a su padre.
- Cuadro #4 Los cristianos, con Pelayo a la cabeza se defienden en Asturias.
- Cuadro #5 Don Julián se arrepiente de haber traicionado a España.
- Cuadro #6 Los cristianos conducen a los moros a una zona montañosa difícil.
- Cuadro #7 En gran batalla los cristianos obtienen la victoria, y Pelayo es coronado nuevo rey de España.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A1

La obsesión por una mujer que es una debilidad que normalmente aparecía en los moros, ahora aparece en Rodrigo, rey de los godos.

Ob. A2

El deseo de venganza de Don Julián provoca la tragedia de la pérdida de España.

Ob. A3

La invasión de los moros que siempre estuvieron al asecho de los territorios cristianos.

Comentarios

En esta comedia Lope trata de dar una explicación propia a la leyenda de la Cava y la pérdida de España. La historia es muy conocida por los espectadores, y por los lectores, entonces el dramaturgo trata de darle interés colocando, desde un principio, signos premonitorios que advierten la llegada de los sucesos que desencadenan la derrota. La victoria también se va armando gradualmente hasta llegarse a un punto de gloria máximo con la batalla final.

No. 110: El tirano castigado**Acto Primero**

- Cuadro #1 En una calle de Cerdeña, al pie de la ventana de Arminda.
- Cuadro #2 En el campo en un monte áspero. (Faltan indicaciones).
- Cuadro #3 En el palacio del Duque.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En los baños de Biserta.
- Cuadro #2 En el palacio del rey de Biserta.
- Cuadro #3 En los montes de Cerdeña junto a una cueva y a la orilla del mar.
- Cuadro #4 En otro lugar del campo.
- Cuadro #5 En el monte, junto a la cueva.
- Cuadro #6 En el castillo con torre, donde está preso el duque.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En la prisión del duque.
- Cuadro #2 En una plaza grande. (Cuadro con escena barroca).
- Cuadro #3 Junto al fuerte o castillo en el que está preso el duque.

Argumentos

Argumento A: Teodoro, hijo bastardo del Duque de Cerdeña se enamora de su madrastra, apresa a su padre persigue a su madrastra no es un gobernador justo y pretende quedarse con el reino con la intervención de los moros.

Argumento B: Floriseo, hijo legítimo del Duque, se enamora de Arminda. Sus enemigos lo echan al mar y lo dan por muerto. Floriseo salva al rey de Biserta, regresa a Cerdeña y rescata a su padre.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 Floriseo, hijo del Duque ama a Arminda. Una noche Fabio se hace pasar por él. Atrapa al hijo del Duque pelea con él y lo echa al mar. Arminda le pide al moro Zelimo que la lleve al mar porque quiere ir en busca de Floriseo.
- Cuadro #2 Teodoro, hijo bastardo del duque, intenta seducir a la duquesa Laudomia (su madrastra). Ella lo rechaza. Teodoro pone a la gente en contra de su padre, de su madrastra y de su hermano porque quiere quedarse con el reino.
- Cuadro #3 En el palacio del Duque. Laudomia le cuenta a su esposo lo sucedido. Entra Teodoro y manda apresar a su padre. La duquesa escapa. Llegan Fabio y sus amigos y avisan que Floriseo murió en el mar. Teodoro toma posesión del reino.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Floriseo es cautivo en Biserta. Arminda que se hace pasar por Armindo trabaja para Brazayda, hija del rey. La mora está prendada de Floriseo.
- Cuadro #2 Floriseo ha salvado al rey de caer. Éste le recompensa con la libertad y muchas promesas. Llega un embajador de Teodoro que pide ayuda, arguyendo que la duquesa y Tibaldo han traicionado al Duque. Con la noticia, Floriseo y Arminda deciden ir a Cerdeña disfrazados de moros.
- Cuadro #3 La duquesa se esconde del tirano Teodoro, gracias al fiel Tibaldo.

- Cuadro #4 Tibaldo habla con los campesinos y pide ayuda para la duquesa.
- Cuadro #5 Teodoro encuentra a la duquesa, pero en ese momento llega Tibaldo con los campesinos y éstos luchan contra el tirano. Teodoro huye.
- Cuadro #6 Albano, el padre de Arminda es el carcelero del duque. En ese momento llegan los moros a la costa.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Las duquesa, disfrazada de campesino cuenta al duque lo que está sucediendo durante su encarcelamiento. Luego, Teodoro entra a exigir a su padre que le entregue el poder, y le dice que tiene el apoyo de los moros.
- Cuadro #2 Teodoro exige a su padre que firme un papel concediéndole el reino. El duque se niega. Avisan que los villanos se preparan con Tibaldo contra el tirano. Los moros planifican traicionar a Teodoro y apropiarse de Cerdeña.
- Cuadro #3 Floriseo y Arminda rescatan al duque. Por su parte, Laudomia intenta lo mismo, en el intento todos se reconocen. Mientras tanto, Tibaldo vence a Teodoro. Los moros quieren tomar posesión de Cerdeña, pero Floriseo le recuerda al rey que él le debe la vida. Albano reconoce a su hija y todo se arregla.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. B1 – B2

La distancia entre los enamorados es el primer obstáculo que se presenta en la comedia, luego el cautiverio en tierra de musulmanes, nuevamente con la presencia de una mora caprichosa.

Ob. A

La ambición del hijo bastardo es el obstáculo principal de la comedia. Este obstáculo se magnifica con la ambición de los moros por conquistar Cerdeña.

Comentarios

En esta comedia se compara la situación creada por el conde don Julián cuando entregó España a los moros. Teodoro pide apoyo a los enemigos, por naturaleza, de los cristianos del Mediterráneo, y este es el mayor error. El interés de esta comedia se mantiene constante y todos sus elementos engranan perfectamente.

No. 111: Los tres diamantes**Jornada Primera**

- Cuadro #1 En el palacio del rey de Nápoles.
- Cuadro #2 En el palacio del rey de Nápoles.
- Cuadro #3 En un jardín o huerto espeso del palacio.
- Cuadro #4 En el campo, en una montaña.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En un puerto de Proenza, cerca de una posada.
- Cuadro #2 En el palacio del sultán de Persia.
- Cuadro #3 En la costa de Proenza, junto a una peña que da al mar. Luego la acción pasa a la casa del Duque. (Escena barroca)
- Cuadro #4 En el palacio del sultán de Persia.
- Cuadro #5 En una prisión de Proenza.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 En casa de Lucinda que es un hospital de beneficencia.
- Cuadro #2 En el palacio del rey de Soldán, sultán de Persia.
- Cuadro #3 A las puertas del hospital en Proenza. Luego dentro del hospital. (
- Cuadro #4 En el puerto de la isla de Saona.
- Cuadro #5 En la casa de Lucinda (el hospital).
- Cuadro #6 En el palacio del Duque.

Argumentos

Argumento A: Lisardo, hijo del duque de Proenza, ama a Lucinda, la hija del rey de Nápoles. Tiene tres diamantes que le ha dado su madre. Dos son robados por un ave. Por rescatarlos es cautivo de los persas y separado de la dama.

Argumento B: Enrique de Inglaterra ayuda y busca a su amigo Lisardo. El duque de Proenza lo encierra en una torre pensando que ha matado a su hijo. Matilde, la hija del duque lo libera.

Argumento C: Lucinda construye un hospital para los caminantes en Proenza.

Resumen**Jornada Primera**

- Cuadro #1 Cuatro caballeros luchan por la mano de Lucinda. Lisardo (no quiere identificarse) ha vencido a Enrique, ahora, este último le ofrece su amistad. En eso, un paje trae un mensaje de Lucinda con un diamante de los dos que Lisardo ha regalado a la dama, como prueba de su amor.
- Cuadro #2 El Rey da la mano de su hija a Enrique. Los otros caballeros están ofendidos. La dama rechaza a Enrique porque ama a Lisardo. El fiel amigo ayuda a los enamorados.
- Cuadro #3 Lisardo da a Enrique el tercer diamante, como prueba de amistad. Los caballeros ofendidos discuten, Lucinda y Lisardo, asustados por el ruido, huyen. Luego se descubre que la princesa no está en el palacio.
- Cuadro #4 . Mientras Lucinda descansa, Lisardo le cuenta su historia. Lucinda se duerme cansada. Un águila roba los diamantes y Lisardo la sigue hacia el mar. Cuando Lucinda despierta ve a dos pastores. Nadie sabe dónde está Lisardo. Luego llega Enrique que se va en busca de su amigo.

Jornada Segunda

- Cuadro #1. Lucinda llega a Proenza, la tierra de Lisardo. Rosardo le cuenta la triste historia de Lisardo, el hijo perdido del Duque. Lucinda (sin decir quién es) decide construir un hospital en aquel lugar.
- Cuadro #2 Lisardo que dice llamarse Lucindo es esclavo de Amurates desde hace dos años. Interpreta un sueño del sultán de Persia, quien manda matar a Amurates por traidor. El sultán acoge a Lisardo y le favorece por su ingenio.
- Cuadro #3 El duque concierta el matrimonio de Matilde con el duque de Ferrara. Llega Enrique, que ha buscado a su amigo por dos años, y manda vender el diamante en Proenza. El duque piensa que es el asesino de su hijo y lo encierra en una torre. Luego, el duque y su hija Matilde deciden ver el famoso hospital de Lucinda (que se hace llamar Lisarda).
- Cuadro #4. La hija del sultán está enferma porque ama a Lisardo. El sultán le pide que se case y deje su fe, pero el galán se niega aduciendo que si se casa su hijo le mataría. El sultán quiere premiar al profeta. Celima está furiosa, la dama sabe que el cristiano miente.
- Cuadro #5 Matilde visita a Enrique en la prisión, en secreto oye lo que dice. Enrique la descubre y confiesa su amor, luego, Matilde le ayuda a escapar.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Lucinda cura a los enfermos. Matilde le dice que ama a Enrique. El Duque ofrece ayuda. Avisan que han pescado un pez enorme. Leonato, enamorado de Lucinda y rechazado, inventa mentiras contra la dama.
- Cuadro #2 Enrique llega cautivo al palacio a Persia, se encuentra con Lisardo. Los amigos planifican su huída. Enrique sugiere llevar oro en barriles cubiertos de sal y decide quedarse en lugar de Lisardo.
- Cuadro #3 El Duque pide a Lucinda orar por su hijo. Avisan que hallaron dos diamantes en el pez y La dama se desmaya al oír esto. Leonato inventa que Lucinda tiene un hijo con Crispín. El Duque se decepciona. Lucinda llora.
- Cuadro #4. Lisardo desembarca para descansar. Mientras duerme, el barco parte con su tesoro en la sal. Llega Enrique vestido de turco y cuenta que ha dejado Persia con la promesa de volver. Embarcan contentos hacia Proenza.
- Cuadro #5 Lucinda está triste, Crispín jura defender su honor. Los pilotos traen los barriles de sal como donación para el hospital. Llegan Lisardo y Enrique de persas. Hablan de modo fingido y dicen que Lisardo está casado. El duque manda apresar a Lucinda. Lisardo sufre. Avisan que el duque de Ferrara ha llegado para casarse con Matilde, acompañado por el rey de Nápoles, padre de Lucinda. Crispín pretende defenderla. Lucinda se rinde. Los jóvenes se dan cuenta de la mentira pero callan para ver lo que pasa.
- Cuadro #6 Están todos listos para la boda. Lucinda desenmascara a Leonato. Descubre su identidad. La boda se detiene y todo se aclara y soluciona.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El obstáculo que va a desencadenar los problemas es la identidad oculta, el cual es considerado un *quid pro quo*. Como el rey no conoce a identidad de Lisardo, se decide a dar la mano de su hija a Enrique.

Ob. B

Otro consiste la separación de los enamorados causado por el robo de los diamantes.

Ob. C

Un tercer obstáculo es la esclavitud en manos de los persas (que aquí actúan como cualquier personaje musulmán)

Ob. D

La prisión de Enrique es un obstáculo temporal que complementa la historia.

Ob. E

La mentira que crea Leonado es un obstáculo que incrementará la tensión al comenzar la Jornada tercera.

Ob. F

La esclavitud de Enrique en Persia es un nuevo obstáculo que intenta dar solución al primero. Resulta un poco artificial y su solución recuerda a *El remedio en la desdicha*.

Comentarios

Esta pieza tiene una multiplicidad de obstáculos que se presentan muy bien engarzados. La obra no deja de presentar interés desde un principio hasta el final. Algunas soluciones son interesantes, otras se apoyan mucho en la casualidad, pero en general, en esta pieza, Lope ha creado una excelente pieza con una trama compleja e interesante.

No. 117: El cordobés valeroso Pedro Carbonero

Acto Primero

- Cuadro #1 En el campo, cerca de un cañaveral. (faltan indicaciones)
- Cuadro #2 En las calles de Granada.
- Cuadro #3 En una calle de Granada.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En una calle de Granada.
- Cuadro #2 En otra calle de Granada.
- Cuadro #3 En la Puerta de Elvira, Granada.
- Cuadro #4 Al pie del balcón de Fidaura, Granada.
- Cuadro #5 En Granada ¿palacio?
- Cuadro #6 En el campo, en las montañas.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Palacio, en Granada.
- Cuadro #2 En el campo, entre árboles y ramas, junto a una cabaña.
- Cuadro #3 En Granada.
- Cuadro #4 En el palacio de Granada.
- Cuadro #5 En el campo, junto a un monte.

Argumentos

Argumento A: Carbonero rescata a los esclavos y a las víctimas de los moros. Ayuda a los pobres con el dinero que los ricos le dan por los rescates de sus seres queridos. En esta ocasión, le piden que rescate a Rosela de Granada.

Argumento B: El rey moro es víctima de una intriga fabricada entre los moros almoradíes contra los abencerrajes.

Argumento C: La amistad entre Pedro y el abencerraje Cerbín.

Resumen

Acto primero

- Cuadro #1 Hablan de las hazañas de Pedro y sus doce compañeros. Fidelio pide que rescaten Rosela, cautiva en Granada. Pedro acepta. Una sucesión de gente pide favores similares, porque confían en Pedro. Planifican rescatar a la dama con la ayuda de Hametillo, mientras los moros están distraídos.
- Cuadro #2 Comentarios entre dos damas moras sobre sus enamorados. Estas prefieren a los abencerrajes y rechazan a sus galanes porque son almoradíes. Los dos moros planifican algo malo contra los abencerrajes por despecho.
- Cuadro #3 Pedro encuentra y previene a Rosela. Conoce a Cerbín, un abencerraje, amigo de Tadeo. Entran los reyes moros y hay un desfile con danzas. El rey recibe un mensaje con una intriga inventada por los almoradíes en contra de Cerbín y de todos los abencerrajes.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Rosela, disfrazada de moro va a huir con Pedro, de quien se ha enamorado. Cerbín es apresado. Pedro y Rosela se separan por rescatarle.
- Cuadro #2 Rosela va a casa de Hamete, quien apenas la reconoce. Pedro y el abencerraje planifican escapar de Granada vestidos de labriegos.

- Cuadro #3 Los moros acusan a la reina de tener un amante abencerraje. El grupo de Pedro escapa de Granada por la puerta de Elvira, gracias a Hametillo. El rey da órdenes de cerrar las puertas de la ciudad.
- Cuadro #4 (p. 562) Fidaura habla con Dalifa sobre lo que ocurre en la ciudad. Hamete lleva un mensaje de Cerbín a Fidaura.
- Cuadro #5 (p. 566) El rey ha hecho matar a todos los abencerrajes.
- Cuadro #6 (p. 569) Pedro y su grupo se esconden de los moros en el campo. Hametillo les cuenta lo que sucede en Granada.

Acto Tercero

- Cuadro #1 El rey está molesto, insta a sus vasallos a la lucha. Rustán defiende a los abencerrajes, Almoradí los ataca. Llega Alí herido. Cuenta que Almoradín y Sarracino son los traidores que han escrito las amenazas encontradas en Cerbín y que lo han herido a muerte para que callara. Los moros tratan de defenderse. El Rey ordena a Rustán su castigo y muerte.
- Cuadro #2 Pedro está solo en el campo, saca armas de la cabaña, las acomoda entre los árboles como si fueran gente y ataca a un grupo de moros haciéndoles creer que están rodeados por varios cristianos.
- Cuadro #3 La ciudad festeja la aclaración de todo. El rey reivindica a los abencerrajes. Cerbín promete amistad y fidelidad a Pedro.
- Cuadro #4 (p.) El rey pide a Cerbín la cabeza de Pedro a cambio de la mano de Fidaura. Cerbín, desconsolado, se ve en una encrucijada.
- Cuadro #5 (p.) Pedro y Rosela se prometen amor. Cerbín intenta salvar a Pedro, previniéndole del peligro. Pedro no escapa. Los moros rodean a los cristianos que son pocos. Pedro y los de su escuadrilla mueren en la lucha.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El primer obstáculo es el típico cautiverio de la dama. Pedro Carbonero debe rescatarla por encargo de Fidelio. El objetivo se cumple en el segundo acto, esto quiere decir que la solución se presenta demasiado pronto. Además, Fidelio desaparece completamente de la comedia, cambiándose todos las expectativas originales.

Ob. B

La intriga que arman los moros almoradíes constituye un obstáculo que cobra mayor interés en la segunda parte de la comedia. Esta afecta no solo a los abencerrajes (a quienes Lope parece admirar y respetar), sino también a Pedro por ser su amigo.

Ob. C

El obstáculo tercero aparece como una consecuencia del segundo: el rey pide a Cerbín, el abencerraje amigo de Pedro que lo mate. Cerbín se encuentra en una encrucijada. Debe decidir entre traicionar al Rey o a su amigo. El final es el de una tragedia: Pedro muere en una celada, pero Cerbín no es responsable directo de su muerte porque en un último instante tiene la intención de salvar a su amigo, pero ya es demasiado tarde.

Comentarios

En esta pieza, se pasa de un objetivo a otro con facilidad. Hay algunos hilos que quedan sueltos, como la desaparición del personaje Fidelio. Hacia el final, en una escena muy improvisada, Lope se da cuenta de este detalle y trata de solucionar de una manera poco convincente. Hay mucha elaboración de escenarios, con montes, ramajes.

Indicaciones muy precisas acerca de lo que deben hacer los personajes en las escenas muy elaboradas. La comedia tiene también mucha acción, sobre todo hacia el final, con un cuadro lleno de luchas entre moros y cristianos. La obra acaba con la muerte de Pedro, por lo que se considera una tragicomedia.

No. 123: La nueva victoria del marqués de Santa Cruz

Jornada Primera

- Cuadro #1 Puerto en la isla de Longo.
- Cuadro #2 Mercado de esclavos en Longo.
- Sin ningún cambio de cuadro aparente, la acción pasa a la casa de Aradín.
- Sin cambio de cuadro, la acción pasa a la arena ¿de una playa?

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En las costas de Nápoles.
- Cuadro #2 A la puerta de la casa de Aradín en Longo.
- Cuadro #3 En el barco del marqués. (Aquí hay escenas con personajes alegóricos que aparecen en altares al abrirse unas cortinas).
- Cuadro #4 En la habitación de Leonor, casa de Aradín.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 En la costa, cerca de un puerto.
- Cuadro #2 En la isla de Longo, lugar indeterminado.
- Cuadro #3 Probablemente el campo, un río, un monte con árboles o la ciudad (Faltan indicaciones). De pronto Pedro habla sin ser anunciado.
- Cuadro #4 El puerto de la isla de Longo.
- Cuadro #5 En una montaña junto al mar (faltan las salidas de personajes).
- Cuadro #6 En la casa de Aradín.

Argumentos

Argumento 1: El marqués de Santa Cruz ataca a los turcos en la isla de Longo. Allí vive la nieta de Alí: Fátima, quien se ha prometido vengar la muerte de su abuelo en manos de los cristianos. Fátima le pide a Aradín tres cabezas del linaje de los Bazán. Aradín promete pero no cumple porque tiene otros intereses. El marqués llega a la isla, vence a Aradín y hace matar a Fátima, luego regresa triunfador a España.

Argumento 2: Leonor y Pedro son esclavos cristianos en Longo. Burlan a los turcos y se liberan de ellos, lo cual coincide con la llegada del marqués y su armada a la isla.

Argumento 3: Rosela pelea vestida de soldado entre los hombres del marqués.

Resumen

Jornada Primera

- Cuadro #1 Aradín llega a Longo. El Turco le ha nombrado gobernador de la isla. Cariadeno le entrega el bastón de la ciudad. Lo reciben con honores. La nieta de Alí, Fátima, le pide que mate a todos los del linaje del marqués de Santa Cruz. Aradín le promete que cumplirá, pero en el fondo tiene otras intenciones.
- Cuadro #2 Los vendedores de esclavos quieren vender a Leonor para separarla de Pedro, otro esclavo cristiano. Pedro le cuenta su pena a Cariadeno y a Aradín, este le dice que va a ayudarlo; sin embargo, quiere la esclava para sí mismo. Leonor cuenta su historia. Esta dama dice amar al marqués, pero, luego jura amar a Pedro.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 Rosela, disfrazada de hombre habla con los soldados del marqués. Hay alabanzas extensas a las hazañas de este hombre y a muchos otros nobles contemporáneos suyos. Escenas graciosas sueltas.
- Cuadro #2 Pedro está triste porque ha perdido a su amada. Mientras sale Aradín, Leonor lo disfraza y le hace entrar a su casa.
- Cuadro #3 El marqués da órdenes a su gente sobre los ataques. Está cansado y mientras duerme hablan La Religión y la Victoria de sus glorias. Nuevas alabanzas. El marqués despierta para continuar su viaje a la isla de Longo.
- Cuadro #4 Pedro y Leonor se despiden. El galán sale de la casa de Aradín y se arma una escena de confusión porque está a punto de ser descubierto. La mujer usa de su astucia para hacerle escapar. Engaña a Aradín hábilmente. Entra Fátima y le recuerda a este último su promesa de matar al marqués. Leonor se alegra de saber que está cerca. Pedro siente celos del marqués.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 El marqués llega a la isla de Longo. Va a luchar inspirado por la memoria de su padre.
- Cuadro #2 Una hechicera lee la suerte de Fátima le da malas noticias.
- Cuadro #3 Pedro y Leonor se liberan de los moros.
- Cuadro #4 Los barcos del marqués y empieza a desembarcar en Longo.
- Cuadro #5 Pedro y Leonor, que escapan por un monte, se encuentran con Rosela y los soldados. Se ponen al tanto del ataque de los cristianos.
- Cuadro #6 Aradín y Cariadeno se enteran que ha llegado el marqués. Empieza la lucha. La victoria del marqués. Pedro humilla a Aradín. Dalifa descubre que Rosela no es hombre. Alaban a los héroes de la batalla. Entra Fátima herida y muere. Los vencedores zarpan para España.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. 1

El obstáculo principal de la comedia es la constante amenaza de los moros en el Mediterráneo.

Ob. 2

El segundo obstáculo es el cautiverio o esclavitud de Leonor y Pedro que se ve agravada con la separación que se produce por culpa de Aradín.

Comentarios

Esta comedia es tiene muchos contrastes: por una parte goza de cuadros de acción, con batallas entre moros y cristianos, por otra, se extiende en monólogos inacabables de alabanzas tanto al marqués de Santa Cruz como a todo su linaje, y también a otros nobles contemporáneos de Lope, incluyendo el Duque de Sesa. Además que tiene escenas inútiles, como las relacionadas con la participación de Rosela vestida de soldado. El despliegue de los aparatos del teatro es notable, pero este hecho no ayuda mucho.

No. 147: El Hidalgo bencerraje**Acto Primero**

- Cuadro #1 En el camino (entre Córdoba y Granada)
- Cuadro #2 En el palacio de Granada.
- Cuadro #3 En un jardín de Granada. (faltan indicaciones)
- Cuadro #4 En el palacio de Granada.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En el palacio de Granada.
- Cuadro #2 En una huerta fuera de Granada.
- Cuadro #3 En el campamento cristiano de Iznatofare.
- Cuadro #4 En Granada.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En el palacio, en Granada.
- Cuadro #2 En la huerta fuera de Granada
- Cuadro #3 En el campamento cristiano.
- Cuadro #4 En el palacio de Granada.
- Cuadro #5 Al pie de una torre.
- Cuadro #6 En Granada.

Argumentos

Argumento A: Don Juan ama a doña Elvira, escapa con ella a Granada, pide la protección del rey, pero éste se enamora de la dama y traiciona a don Juan mandándolo a prisión. Jazimín, que es un moro abencerraje, promete ayudar a los enamorados. Lleva a don Juan a una huerta y se convierte en el mensajero de los dos. Don Luis, el tío de la dama pide ayuda al ejército de frontera cristiano para que rescaten a su sobrina.

Argumento B: Los cristianos secuestran a Daraja, la esposa de Jazimín para intercambiarla con la cristiana. Don Juan y Jazimín rescatan a ambas damas. Jazimín se hace cristiano.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 Don Juan escapa con doña Elvira. Don Luis los descubre y les aconseja ir a Granada y pedir la protección del rey moro.
- Cuadro #2 Mientras el rey habla con su cuñado Jazimín, el abencerraje, los enamorados llegan a Granada y se hacen pasar por hermanos, al mismo tiempo el rey recibe un mensaje que aclara la verdadera identidad de los visitantes. El rey moro desea a la cristiana y decide conquistarla.
- Cuadro #3 El rey manda apresar a don Juan, pero Jazimín se compadece y le promete ayudarlo. Lo manda con el moro Zulema.
- Cuadro #4 El rey pretende a Elvira. Jazimín hace creer al rey que ha matado al cristiano, pero a Elvira le dice que está escondido.

Acto Segundo

- Cuadro #1 El rey no puede gobernar bien, sólo piensa en la dama. Sus súbditos critican su actitud. El rey pide a Jazimín que le ayude a conquistarla. Elvira

escribe dos cartas: una a don Juan y otra al rey. Las cartas se confunden. Jazimín se decepciona de Elvira al oír la carta que lee el rey.

- Cuadro #2 Don Juan que está de hortelano en una huerta recibe la carta equivocada y se pone loco de pena.
- Cuadro #3 Al saber que el rey moro descuida Granada por una mujer, los cristianos deciden atacar.
- Cuadro #4 Elvira se entera del estado de don Juan, se da cuenta del error de las cartas e inventa una trampa para el rey. Los cristianos secuestran a Daraja, esposa de Jazimín, para negociar con los moros el rescate de Elvira.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Los cristianos se niegan a devolver a la mora. El rey ofrece un rescate, pero el mensajero vuelve sólo, con un mensaje del Rey Fernando. Este último también aboga por la dama. El rey moro se niega a separarse de ella. Jazimín le dice a Elvira que don Juan está vivo y que puede confiar en él.
- Cuadro #2 Zulema le dice a don Juan que Daraja está en poder de los cristianos. Jazimín busca a don Juan, se declara de alma cristiana, se prometen ayudarse mutuamente. Planean rescatar a Daraja.
- Cuadro #3 Don Sancho de Cárdenas, como el rey moro, ha puesto los ojos en la mora Daraja. Don Juan, haciéndose pasar por don Luis rescata a Daraja del campamento cristiano, engañando a don Sancho.
- Cuadro #4 Elvira rechaza al rey moro y dice que solo hablará en presencia de Jazimín. El abencerraje le dice a la dama que van a burlar al rey moro.
- Cuadro #5 Jazimín y Zulema rescatan a Elvira de la torre donde el rey la tiene cautiva, disfrazada de moro. Los movimientos de los moros hacen paralelo con un juego de ajedrez. Cuando los guardias se dan cuenta del engaño pelean con don Juan y Jazimín.
- Cuadro #6 Mientras los cristianos encabezados por el rey Fernando planifican el ataque a los moros y el rescate de Daraja, llega Jazimín que pide el perdón a don Juan a cambio de entregar a doña Elvira. Todo se aclara.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. #1

El primer obstáculo es el típico capricho de un moro. El Rey quiere tener a Elvira y es capaz de olvidar lo más importante por la lujuria.

Ob. #2

El cautiverio y su lógica consecuencia, la separación de los amantes, que más adelante se agrava con los enredos de las cartas confundidas.

Ob. #3

Este obstáculo es una sorpresa muy interesante. Especialmente porque el jefe cristiano toma la misma actitud que el rey moro.

Comentarios

Esta comedia no goza del aprecio de los eruditos porque carece de belleza lírica que normalmente se espera en Lope; sin embargo, su estructura es muy buena y el interés se mantiene constante a lo largo de los tres actos. Es de notar que el motivo que inicia la

problemática de la historia no es de suficiente peso, pues don Juan aparentemente no tiene razones de fuerza mayor para robar a la dama y huir con ella. Ambos enamorados son jóvenes, solteros y de un mismo grupo social. Así mismo, la razón para que Jazimín, cuñado del rey, lo traicione ayudando al cristiano aparece demasiado tarde, cuando en el cuadro segundo del acto Tercero. El tema de la amistad que ya aparece en otras obras como *El remedio en la desdicha* reaparece en esta comedia más sólidamente. También es importante mencionar que en el quinto cuadro del acto Tercero se desarrolla una escena muy bien estructurada en la que se confunden los movimientos de los personajes con el juego de ajedrez que los moros juegan. Esta escena es un buen ejemplo del ingenio del dramaturgo.

No. 160: La octava maravilla**Acto Primero**

- Cuadro #1 En el palacio de Bengala.
- Cuadro #2 En Sevilla, casa de don Juan y doña Ana.
- Cuadro #3 En las islas Canarias.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En Sevilla en casa de don Juan y doña Ana.
- Cuadro #2 En Sevilla en casa de don Juan y doña Ana.
- Cuadro #3 En Sevilla en casa de don Pedro.
- Cuadro #4 En Sevilla en casa de don Juan y doña Ana: jardín.
- Cuadro #5 En Sevilla en casa de don Pedro.
- Cuadro #6 Una calle de Madrid.
- Cuadro #7 La cárcel en Madrid.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En Sevilla en casa de don Pedro.
- Cuadro #2 En Sevilla en casa de don Juan y doña Ana.
- Cuadro #3 En el palacio de Bengala.
- Cuadro #4 En Bengala.
- Cuadro #5 En el palacio de Bengala.
- Cuadro #6 En Bengala.
- Cuadro #7 En el palacio de Bengala.

Argumentos

Argumento A: Tomar, rey de Bengala quiere primero: construir un templo para Alá, después: conocer España y ver el Escorial.

Argumento B: Don Juan quiere casar a su hermana Ana, pero es ofendido por el novio cuando este rechaza a la dama. Don Juan defiende su honor en un duelo y por esto se ve obligado a huir de Sevilla

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 Tomar, rey de Bengala, quiere construir un templo para Alá. Para esto hace llamar a varios arquitectos de todas partes. Cada uno describe una obra importante, el español describe el Escorial. Briseyda, la hermana del rey habla con el bajá Ozimín, ambos pretenden el reino en la ausencia de Tomar.
- Cuadro #2 En Sevilla, don Juan (hermano celoso) quiere casar a su hermana, doña Ana con Gerardo. Los criados de la casa están siempre en rencilla.
- Cuadro #3 El capitán don Baltasar recibe carta de su sobrina Ana anunciando su boda. Los soldados encuentran un náufrago. Es Tomar que pregunta por España. Don Baltasar lo toma como esclavo.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Pedro pide la mano de Ana, pero Juan dice que se la dará a Gerardo. Este último rechaza a Ana porque descubre que es bastarda. Juan pelea por el agravio. Llegan don Baltasar con Tamar como regalo de bodas.

- Cuadro #2 Tomar, que ahora trabaja de jardinero regala un doblón al criado Motril. Éste se pone muy contento.
- Cuadro #3 Pedro se entera por su criado que Ana es hija de una mora. Este nuevo pretendiente rechaza también a la dama.
- Cuadro #4 Tomar se enamora de doña Ana y le da mensajes con las flores. Don Juan anuncia que va a Madrid con el moro y su tío porque Gerardo ha muerto tras la pelea. Tomar promete traer un Rey de Madrid para Ana.
- Cuadro #5 Don Baltasar reclama a Pedro porque este dice a toda la gente que Ana es bastarda. También hay rencillas entre los criados.
- Cuadro #6 En Madrid apresan al moro. Le creen ladrón, porque intenta vender un diamante. Sus compañeros también van a la cárcel por defenderle.
- Cuadro #7 Todos los presos se burlan del rey de Bengala, pero cuando Tomar les da un doblón, empiezan a alabarle.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Después de seis meses, don Baltasar saca al moro de la cárcel.
- Cuadro #2 Tomar vuelve a Sevilla con regalos para Ana. Habla sobre Madrid y le dice que quiere bautizarse. Ana lo abraza y son descubiertos así. Tomar pide la mano de Ana y le promete riquezas. Luego, como la justicia los busca todos escapan. Rencillas entre los empleados de casa y los visitantes.
- Cuadro #3 En Bengala la gente reclama y quiere matar al Bajá que se casa con Briseyda. Ambos tienen apoyo de un grupo de traidores. Llegan portugueses con mercancías y un retrato de Felipe III (a quien Tamar admira).
- Cuadro #4 Llegan Tamar, Ana, Juan y Baltasar a Bengala. Quieren saber lo que sucede. Motril, el criado, va disfrazado al palacio. Mientras tanto, los portugueses les dicen lo que ha pasado en ausencia de Tomar.
- Cuadro #5 El bajá Ozimín está preocupado porque le vaticinan que un rey español le quitará su reino. Motril, vestido de moro comete el error de declarar todo. El Bajá ordena prender a Tomar. Briseyda aconseja matarlo. Motril se nombra Bajá y cómicamente da consejos sin que se los pidan.
- Cuadro #6 Tomar está orgulloso de ser cristiano, y quiere mandar mensajeros a España. Los soldados del palacio reconocen al rey y lo reciben con alegría.
- Cuadro #7 El bajá no sabe qué hacer, Motril trata de darle consejos desatinados. Entra Tomar y los traidores piden el amparo del retrato de Felipe Tercero. Tomar les perdona y se casa con doña Ana.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

Un obstáculo reincidente en la obra es el ser musulmán o de origen moro: Ana pierde sus pretendientes por este motivo: ella no sólo es hija bastarda, sino que su madre era musulmana. Por su parte, Tomar sólo consigue satisfacción cuando abraza la fe cristiana.

Comentarios

El rey de Bengala se plantea constantemente un nuevo objetivo, colocándose de esta manera diferentes obstáculos que nunca llegan a desarrollarse o a resolverse. Primero expresa su deseo de construir un templo para Alá, Para esto, busca un arquitecto. Luego, decide conocer España para ver el Escorial, sin embargo, la atención se centra en una extensa alabanza a la familia real.

Lo mismo sucede en el argumento segundo, que surge en la mitad del acto con una temática diferente, y que luego se integra al primero. En el Acto Tercero todo parece encaminarse en un solo sentido; sin embargo, aparecen nuevos personajes que no se anuncian nunca, con nuevos enredos que conducen a una conclusión inesperada.

En esta obra es difícil aplicar los modelos actanciales, dado su carácter cambiante. En cada momento existe un nuevo objetivo u objeto; por lo tanto, los problemas a los que se enfrentan cada uno de los personajes son diferentes, además, no hay un solo sujeto de la acción, aunque, en general, Tamar es el sujeto más importante de la fábula.

No. 175: El Rey sin reino**Acto Primero**

- Cuadro #1 En el palacio de Polonia.
- Cuadro #2 En el palacio de Alemania.
- Cuadro #3 En la capilla de San Esteban, Hungría.
- Cuadro #4 En el palacio de Alemania.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En el palacio de Alemania.
- Cuadro #2 En el palacio de Hungría.
- Cuadro #3 En un monte o en el campo.
- Cuadro #4 En el palacio de Hungría.
- Cuadro #5 En un jardín.
- Cuadro #6 En el palacio de Alemania.
- Cuadro #7 En el campo de batalla.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En el palacio de Viena.
- Cuadro #2 En casa de Rosimunda.
- Cuadro #3 A la puerta de la iglesia, en Hungría.
- Cuadro #4 En la calle a las puertas de la casa de Rosimunda.
- Cuadro #5 Junto al río Danubio.
- Cuadro #6 En el palacio de Hungría.
- Cuadro #7 En casa de Rosimunda.
- Cuadro #8 En el palacio de Hungría.
- Cuadro #9 En casa de Rosimunda.

Argumentos

Argumento A: Los nobles deben proteger al pequeño hijo del rey hasta que llegue a edad de gobernar. Una fracción de nobles está a favor de la invasión turca del reino.

Argumento B: Los hermanos Ladislao y Matías tratan de reestablecer el orden del reino de Hungría que ha vivido en caos durante varias décadas.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 El príncipe de Polonia se casa con la reina de Hungría, que espera un hijo del rey muerto, para proteger el reino. Cuando el niño nace, su madre, Elisa, sospecha del príncipe, oye intrigas del conde Cilia, y lleva al niño a Alemania. Pide protección al Emperador Federico (su cuñado).
- Cuadro #2 Federico, por su parte, promete a Elisa proteger a su sobrino; sin embargo, tiene la secreta intención de apoderarse del reino de Hungría.
- Cuadro #3 En Hungría, el santo patrono niega la corona al príncipe (con un milagro). Huniades y sus hijos quieren luchar contra el turco, pero Georgio Pongebrazio que tiene envidia de Huniades, no.
- Cuadro #4 Elisa se entera de la coronación y de la invasión del turco, rechaza nuevamente al Príncipe y prefiere quedarse bajo la protección de Federico.

Acto Segundo

- Cuadro #1 El Rey ya es un muchacho. Su ayo Alberto le urge a escapar a Hungría. Sospecha que será envenenado. Pogebracio dice que él y Huniades han defendido el reino contra el turco, y que él es el único leal al Rey.
- Cuadro #2 Elisa y el Príncipe hacen las paces (en apariencia). Elisa se siente mal, acusa al príncipe de traición y muere envenenada. El Príncipe lo lamenta. Avisan que el turco propone una tregua. El Príncipe acepta.
- Cuadro #3 Unos campesinos hablan sobre el futuro de su hijo, llegan el Rey y su ayo, escapando. Intentan esconderse, pero los soldados los encuentran.
- Cuadro #4 El Príncipe decide romper la paz con Amurates. Los nobles no están de acuerdo, le aconsejan no hacerlo. Sólo Matías apoya al Príncipe.
- Cuadro #5 Mientras el turco vive en paz con su esposa, llaman al ataque.
- Cuadro #6 Federico busca a su sobrino, los soldados lo traen disfrazado de campesino. El tío quiere mandar al Rey a Italia y castigar al ayo (español).
- Cuadro #7 Amurates reclama a Cristo el incumplimiento de la palabra del Príncipe. Se da la batalla y el Príncipe muere arrepentido.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Pasan 8 años. Huniades gobierna mientras el Rey está bajo el poder del emperador. Como ya es viejo pide licencia y deja a sus hijos: Ladislao y Matías. El Rey premia a Huniades por su servicio. Jorge y el Conde acuerdan matar a los jóvenes por envidia. Ladislao descubre el plan.
- Cuadro #2 Rosimunda, hija de Jorge, ama a Matías y le dice la verdad.
- Cuadro #3 Ladislao mata al Conde y huye con Matías, pero el Rey piensa que los hermanos son los traidores. Se da a conocer como un inútil para gobernar.
- Cuadro #4 Rosimunda les dice a los hermanos a dónde ha ido el Rey.
- Cuadro #5 Isabela, viuda de Huniades pide perdón del Rey a sus hijos. Este jura no hacerles daño. La madre dice a sus hijos que sospecha lo peor.
- Cuadro #6 Los hermanos van al palacio, contra la voluntad de la madre donde, por orden del Rey, son atrapados y enviados a prisiones separadas.
- Cuadro #7 Rosimunda ha tenido un sueño premonitorio. Su criada le cuenta que han matado a Ladislao y que a Matías le espera la misma suerte.
- Cuadro #8 El Rey ve la cabeza de Ladislao con una espada imaginaria, se impresiona y muere arrepentido por no haber cumplido con el pueblo.
- Cuadro #9 Matías es enviado preso a casa de Rosimunda. Llega Jorge con una actitud muy diferente. Cuenta que deben elegir sucesor al reino. Invita a Matías a la mesa. Llega un mensaje que confirma que Matías es elegido Rey.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob.

Hay una gran variedad de obstáculos causados por las intrigas y la envidia. Todos son confusos y pocos se resuelven.

Comentarios

Esta comedia es totalmente disparatada. Comienza con un tema que se va complicando de diversas maneras. Termina con otro tema. No se sabe nunca quienes son quienes. Si el Príncipe tenía o no tenía buenas intenciones, no queda claro. Hay muchos hilos sueltos: ¿qué pasa con la corona que toman de la capilla del santo? ¿Por qué el santo se niega a darle el reino? ¿En qué momento el emperador da la libertad a su sobrino? Y lo que es aún más inexplicable: ¿Qué sentido tiene que el Rey muera al principio de su

gobierno, cuando durante la mayor parte de la obra todos, incluso el lector se han concentrado en que se haga justicia por el huérfano?
Esta obra parece haber sido comenzada un día y terminada mucho tiempo después.
Entre su Acto Primero y Tercero hay una diferencia abismal.
En resumen: es imposible establecer, hasta casi el final del tercer acto, quién es el sujeto de la acción.

No. 191: El Hamete de Toledo**Acto Primero**

- Cuadro #1 En una calle oscura frente a la casa de doña Juana.
- Cuadro #2 A la orilla del mar, en Argelia.
- Cuadro #3 En el puerto.
- Cuadro #4 En las calles de Málaga (espacio itinerante).
- Cuadro #5 En una galera.

Acto Segundo

- Cuadro #1 En una calle de Valencia.
- Cuadro #2 En el campo, cerca de un pueblo.
- Cuadro #3 En casa de don Gaspar, en Toledo.
- Cuadro #4 En las calles de Toledo, y luego en la iglesia.
- Cuadro #5 En casa de don Gaspar.

Acto Tercero

- Cuadro #1 En las calles de Toledo.
- Cuadro #2 Dentro de la casa de don Gaspar.
- Cuadro #3 En la calle, a las puertas de la casa de don Gaspar.
- Cuadro #4 Junto al río Tajo.
- Cuadro #5 En otro lugar del campo, junto a un río.
- Cuadro #6 En el campo.
- Cuadro #7 En un mesón o venta.
- Cuadro #8 En casa del corregidor
- Cuadro #9 En un juzgado.
- Cuadro #10 En un lugar de Toledo.
- Cuadro #11 En una plaza pública.

Argumento

El moro Hamete que odia profundamente a los cristianos es hecho esclavo. Su odio se acrecienta hasta convertirlo en el un asesino. Aunque pierde la vida, solamente el agua bautismal puede liberarle de sus problemas de conciencia.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 La noche de San Juan, Don Juan, al pie del balcón de doña Juana, se enfrenta con dos galanes y mata a don Luis.
- Cuadro #2 La misma noche, en una playa Hamete y Argelina oyen el oráculo. La mora Dalima predice la esclavitud a Hamete. El Moro odia a los cristianos.
- Cuadro #3 Don Juan embarca con Beltrán en la nave de su tío.
- Cuadro #4 En Málaga, el licenciado Herrera le dice a Laurencio Don Gaspar, quien le comunica, en una carta, su matrimonio con Leonor.
- Cuadro #5 El barco de don Juan intercepta la nave de Hamete y Argelina. Los moros son tomados como cautivos. Don Juan va a mandarlos con doña Juana.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Beltrán y Hamete dicen que doña Juana se queda con Argelina, pero que no quiere al moro cerca de la mora. Beltrán lo vende a don Martín
- Cuadro #2 Hamete mata a un toro. Don Martín teme la fuerza del moro y decide venderlo. Hamete empieza a desear matar a sus amos.
- Cuadro #3 Don Gaspar habla con Leonor a quien ama profundamente. Traen al moro y se lo presentan como su nuevo esclavo.
- Cuadro #4 Beltrán busca trabajo en Toledo. Le aconsejan trabajar con don Gaspar, porque es un hombre rico y bueno.
- Cuadro #5 Doña Leonor y Ana, su criada, tienen miedo de Hamete. Leonor le pide a su marido que venda al moro porque no le gusta.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Beltrán ha sido contratado por don Gaspar. Comenta que el moro es arrogante.
- Cuadro #2 Gaspar vuelve de un viaje, trae regalos para Leonor, y vuelve con el moro. Ana discute con Hamete a causa de un plato de comida. Don Gaspar castiga injustamente al moro. Hamete siente odio y quiere vengarse.
- Cuadro #3 Hamete mata a doña Leonor para vengarse y escapa de la casa matando a los que se encuentra a su paso.
- Cuadro #4 Hierde a Beltrán y escapa por el río
- Cuadro #5 Mata a un nadador y a un molinero
- Cuadro #6 Mata a unos villanos al paso.
- Cuadro #7 Mata a un correo que anuncia sus actos, a la mesonera y a otros. Logran atraparlo difícilmente..
- Cuadro #8 Don Gaspar, de luto y triste, habla con el corregidor. A pesar de todo, Gaspar siente piedad por el moro.
- Cuadro #9 Se decide la muerte como castigo para el moro.
- Cuadro #10 La gente comenta el suceso.
- Cuadro #11 Hamete toma el bautismo y es ejecutado.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El obstáculo principal de esta comedia es interior: el odio de Hamete por los cristianos. Este se logra vencer solamente con el bautismo.

Ob. B

La esclavitud no se logra resolver, pues Hamete muere sin lograr su libertad.

Ob. C

La separación de los moros tampoco se resuelve.

Comentarios

En esta comedia domina el obstáculo interior que Hamete forja a partir del odio que siente por los cristianos. Al caer como esclavo, el odio incrementará y luego se formará un círculo vicioso que termina con el bautismo y la muerte. Esta es una de las comedias mejor logradas del grupo. En ella, todos los elementos simbólicos se enlazan y conectan completamente con la trama.

No. 193: Lo que hay que fiar del mundo**Acto Primero**

- Cuadro #1 El palacio de Selín en Turquía.
- Cuadro #2 Plaza pública (hay un palo). (faltan indicaciones)
- Cuadro #3 Palacio de Selín. (no indican la salida de personajes)
- Cuadro #4 En el campo.
- Cuadro #5 Palacio de Selín.
- Cuadro #6 En Génova, a las puertas de la casa de Blanca.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 En una casa de Génova.
- Cuadro #2 Otra dependencia de la misma casa de Génova.
- Cuadro #3 En el campo
- Cuadro #4 En el palacio de Selín.
- Cuadro #5 En el palacio del rey de Persia.
- Cuadro #6 El palacio de Selín.
- Cuadro #7 En el palacio de Selín, otra habitación.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 En el palacio de Selín.

Argumento

Leandro es cautivo de Selín y debe morir, pero se salva gracias a la intervención de las mujeres del sultán. Les ha conmovido su historia de amor. Luego, Selín se aficiona del esclavo por su ingenio. Leandro pide al turco le deje ir a Nápoles para casarse con su prometida Blanca. Promete regresar, lo cual cumple puntualmente. De regreso, en Constantinopla, a donde vuelve con Blanca, Leandro se convierte en un consejero importante, lo que despierta envidias entre los nobles. Leandro muere por orden del sultán, sólo logra salvar a Blanca.

Resumen**Jornada Primera**

- Cuadro #1 Leandro, esclavo en Turquía, tiene que morir por orden de Selín.
- Cuadro #2 Las mujeres de Selín se compadecen de él y quieren salvarlo.
- Cuadro #3 Selín le perdona la vida. Leandro le cuenta que ama a Blanca que está en Génova. Selín le deja volver a Italia para casarse con Blanca, con la condición de que vuelva. Leandro promete regresar.
- Cuadro #4 Los persas van a atacar al imperio turco porque ven que Selín está descuidado de sus territorios.
- Cuadro #5 Selín llama a la batalla contra los persas a sus soldados.
- Cuadro #6 Leandro regresa a Génova y se encuentra con Blanca.

Jornada Segunda

- Cuadro #1 Los padres de Blanca y de Leandro están preocupados por la tristeza del recién casado.
- Cuadro #2 Blanca pregunta el motivo de su tristeza. Leandro le dice que debe volver a Turquía para cumplir su promesa. Ella le pide que la lleve con él.
- Cuadro #3 Los persas ganan la batalla y critican la inexperiencia de Selín.

- Cuadro #4 Mientras Selín duerme en brazos de su mujer, como Marte en los de Venus, Leandro regresa para pagar la apuesta. Amurates llega vencido.
- Cuadro #5 Los persas comentan la derrota de Selín.
- Cuadro #6 Selín envía a Leandro a luchar contra los persas que vuelven a atacar. En su ausencia, Selín, pone los ojos en Blanca. Pide consejos a Gonzalo, el español, amigo de Leandro. El cristiano vuelve victorioso. Selín ha dado mucho poder a Leandro. Los otros moros están celosos por esto.
- Cuadro #7 Las moras, por su parte están celosas de Blanca. Ahora Leandro es el juez de Selín. Juzga con sabiduría y admira a todos.

Jornada Tercera

- Cuadro #1 Marbelia, que está enamorada de Leandro le pide justicia y le declara su amor. Este la rechaza. Selín provoca a Blanca y también es rechazado. Los moros están celosos y arman trampas para Leandro. Selín no puede matar a Leandro porque le ha prometido protegerlo. Leandro hace escapar a Blanca en un navío al ver que la situación es peligrosa. Marbelia le dice a Selín que mate a Leandro mientras éste duerme, porque durante el sueño la gente no está realmente viva. Selín corta la cabeza de Leandro, pide que le traigan a Blanca, pero le avisan que ha escapado.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

Condena de muerte que se soluciona parcialmente con la ayuda de las mujeres.

Ob. B

La separación y la distancia entre Leandro y su amada Blanca

Ob. C

Obstáculos que los persas deben solucionar: la amenaza de sus enemigos turcos.

Ob. D

Obsesión de Selín por Blanca, por lo que trata de alejarla de Leandro.

Ob. E

Celos y envidias entre la nobleza persa

Ob. F

La envidia que va a reavivar el problema inicial de la comedia. Este obstáculo no se vence y el héroe muere trágicamente

Comentarios

En esta obra hay un constante tono moralizador. Por una parte se recuerda el mandamiento de "No levantar el nombre de dios en vano", por otra se alerta sobre la constante amenaza del musulmán y su malévolos naturaleza; de ahí el título de la comedia que recuerda desconfiar en el mundo.

El Obstáculo mayor, que en este caso es el emperador turco es, insalvable. A pesar de todos los beneficios que Leandro le procura, Selín lo asesina.

La comedia recuerda el tema presentado en *El remedio en la desdicha*. Leandro, como Abindarráez debe regresar después de casarse con doña Blanca, y como el noble moro, cumple su palabra. La diferencia es que Selín no comparte la nobleza del héroe español de la obra precedente.

No. 195: Las famosas asturianas**Acto Primero**

- Cuadro #1 Plaza de León
- Cuadro #2 Monte
- Cuadro #3 Campo
- Cuadro #4 Sala de fiesta
- Cuadro #5 El alcázar de León

Acto Segundo

- Cuadro #1 Sala en casa de Don García
- Cuadro #2 Exterior de la casa de Don García

Acto Tercero

- Cuadro #1 Sala en casa de Don García
- Cuadro #2 En el campo
- Cuadro #3 En el alcázar de León

Argumento

Los cristianos tienen la promesa de entregar 100 doncellas a los moros, como tributo. Doña Sancha, mujer fuerte, reflexiona a los hombres sobre su cobardía, desnudándose en frente de ellos. Según la dama como los hombres no afrontan con valor a los enemigos, actúan como si fueran mujeres. La dama logra despertar el orgullo de los cristianos.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 El rey es traicionado. Nuño lucha contra los traidores. El rey recuerda el tributo que deben pagar a los moros.
- Cuadro #2 Sancha está en el monte de caza. Laín enamorado de ella la observa. La dama es fuerte y viril. Su amiga Sol le cuenta la hazaña de Nuño en León. La dama quiere verle.
- Cuadro #3 Los moros se acercan a León. Han venido a cobrar el tributo.
- Cuadro #4 Sancha se enamora de Nuño. Su padre la hace llamar a su solar.
- Cuadro #5 Los moros llegan a palacio y piden las doncellas. Los consejeros cobardes aconsejan al rey que obedezca por mantener la paz. El rey encarga a Nuño pagar el tributo y conducir a las doncellas hasta los moros

Acto Segundo

- Cuadro #1 Don García le pide a Sancha que se case con Laín. Esta le pide seis meses de plazo porque está enamorada de Nuño. Laín intenta conquistar a la dama, pero ella lo rechaza. Llega Nuño para cumplir su encargo pero como se enamora de la dama decide no decir nada hasta la mañana. Lo reciben muy bien y piensan que ha venido a pedir la mano de Sancha. Padre e hija están felices con la sospecha.
- Cuadro #2 Laín lleva serenata a Sancha pero es interrumpido por unos moros ladrones, espanta a los ladrones, sale Nuño con el ruido y luego decide decirle a

Don García para qué ha venido. Reacción triste de los hombres, luego de la dama al saber su mala suerte. Ahora ella desprecia a Nuño por su cobardía.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Lamentos por la partida de doña Sancha. Todos los hombres lamentan el hecho pero ninguno hace nada. Laín muestra valor, el padre, desconsuelo.
- Cuadro #2 Los moros esperan con impaciencia. Audalla elige a Sancha al enterarse de que es una dama de mucho valor. Los cristianos comentan que Sancha se ha desnudado en frente de los hombres, luego saben que se ha cubierto en frente de los moros. Nuño preguntan el por qué. Ella explica que los considera como mujeres por su cobardía. Los hombres ofendidos y heridos en su orgullo reaccionan y luchan en contra de los moros al lado de las mujeres.
- Cuadro #3 El moro Amir le cuenta al rey lo sucedido y pide venganza contra Nuño por su traición y por no cumplir con su palabra. El Rey está molesto contra Nuño, pero con la explicación de Sancha, reflexiona y cambia de parecer. Todo se soluciona y los enamorados quedan juntos.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El primer obstáculo es la presencia de los musulmanes en el territorio y el hecho de que exijan como tributo la entrega de 100 doncellas.

Ob. B

El obstáculo más importante es el temor de los hombres. Este les impide enfrentarse a sus enemigos

Ob. C

La decepción de la dama es un obstáculo temporal que será resuelto cuando el galán se da cuenta del error en el que vive.

Ob. D

La falta de valor que va unida al temor es el obstáculo que será vencido gracias a la arenga de doña Sancha. Este paso ayuda a la solución del primer obstáculo.

Comentarios

El mayor obstáculo de esta comedia es de carácter interno. Los hombres no son capaces de enfrentarse a sus enemigos y prefieren cumplir con el compromiso de entregar las cien doncellas. Este obstáculo no les permite vivir tranquilos, pero son demasiado cobardes para cambiar las cosas. La decisión de la dama, que en este caso ocupa la posición de objeto y de adyuvante, hará cambiar las cosas para lograr la solución definitiva del conflicto. La comedia está muy bien lograda y todos los elementos se enlazan completamente.

No. 198: El bastardo Mudarra**Acto Primero**

- Cuadro #1 Plaza de torneos
- Cuadro #2 Una habitación en casa de doña Lambra
- Cuadro #3 Otra habitación en casa de doña Lambra

Acto Segundo

- Cuadro #1 Sala en el palacio de Almanzor en Córdoba
- Cuadro #2 Otra habitación en el palacio de Almanzor en Córdoba
- Cuadro #3 Casa de Ruy Velásquez
- Cuadro #4: En el campo
- Cuadro #5: En un valle
- Cuadro #6: En casa de doña Lambra
- Cuadro #7: Sala en el palacio de Almanzor en Córdoba

Acto Tercero

- Cuadro #1 Sala en el palacio de Almanzor en Córdoba
- Cuadro #2 Casa de Gonzalo Bustos
- Cuadro #3 En el campo, cerca de Burgos
- Cuadro #4: Casa de Gonzalo Bustos
- Cuadro #5: En el campo al pie de un monte
- Cuadro #6: En casa de Garcí Fernández

Argumento

Los siete infantes de Lara son traicionados por su tío que se deja dominar por Lambra, una malvada y rencorosa mujer. Años más tarde, Mudarra, el hermano bastardo vengará a sus hermanos.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1 En un torneo, Gonzalo Bustos mata al hermano de Lambra por defender su honor. Lambra ofendida pide **venganza** a Ruy, su marido, tío de los siete infantes de Lara. Gonzalo y su padre se disculpan. El conde de Castilla les apacigua pero Ruy, en secreto, quiere vengarse.
- Cuadro #2 Lambra, en ausencia de su marido, le pide a Estebáñez que lance un cohombro ensangrentado en la cara de Gonzalo (la mayor ofensa en Castilla). Constanza que ama a Gonzalo intenta calmarla. Los infantes matan a Estebáñez bajo la protección de Lambra. La dama se siente doblemente ofendida y quiere venganza. Constanza intenta prevenir a Gonzalo.
- Cuadro #3 Lambra le exige venganza a su marido. Bustos y sus hijos piden disculpas. Gonzalo se reconoce culpable. El tío dice perdonarles pero, por amor a su esposa, les traiciona. Escribe a Almanzor para que los mate.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Bustos, confiado, entrega la carta a Almanzor. El moro le perdona la vida pero lo aprisiona. Arlaja, la hermana del rey se enamora de Bustos.
- Cuadro #2 Almanzor envía su ejército para atacar a los cristianos.
- Cuadro #3 Ruy Velásquez insta a sus sobrinos a luchar contra los moros. Gonzalo se despide de Constanza.

- Cuadro #4: Ruy habla con los moros para acordar la muerte de los infantes.
- Cuadro #5: Nuño, el ayo previene a los infantes. Estos no oyen los consejos. Gonzalo mata a Mendo. Los moros son muchos contra solo ocho hombres.
- Cuadro #6: Ruy le comunica a Lambra que ha sido vengada y que los infantes están muertos. Constanza, con la noticia, se desespera y acusa a Ruy de traidor. Lambra le dice a Ruy que la perdone porque está loca. Constanza va a tener un hijo de Gonzalo.
- Cuadro #7: Almanzor muestra a Bustos las cabezas de sus siete hijos, luego lo libera. Antes de partir, Bustos da el pedazo de una sortija a Arlaja para que entregue a su hijo cuando nazca y así pueda reconocerlo.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Años más tarde, Mudarra gana en el ajedrez al rey. Almanzor, perdedor le llama bastardo. Mudarra quiere saber quién es su padre. Arlaja le cuenta todo y le entrega la joya. Mudarra dice que vengará a los infantes.
- Cuadro #2 Gonzalo Bustos está ciego de tanto llorar por sus hijos.
- Cuadro #3 Mudarra llega a Castilla para vengar a sus hermanos, se encuentra don Clara y le dice su objetivo. (Los jóvenes se atraen)
- Cuadro #4: Lambra busca a Bustos para quejarse: alguien mata sus palomas. Llega Mudarra. Bustos se alegra de tener a su hijo y recupera la vista.
- Cuadro #5: Ruy Velásquez busca al culpable de la muerte de las palomas para vengar a su mujer. Sale a su encuentro Mudarra, quien se identifica y lo reta a la lucha. Mudarra mata a Ruy y vengó la muerte de sus hermanos.
- Cuadro #6: Todo se aclara en presencia del conde Garcí Fernández. Mudarra se bautiza y se casa con doña Clara.

Naturaleza de los obstáculos y su soluciones

Ob. A

El primer obstáculo que se presenta en la comedia es el odio que nace en doña Lambra a causa de la muerte de su hermano. Este odio genera un deseo de venganza que se agrava a lo largo de los dos primeros actos.

Ob. B

Otro obstáculo es la cobardía de Ruy de Velásquez. El hombre no es capaz de calmar a su mujer y hace su voluntad. Se comporta como lo haría un moro; débil frente a los deseos de Lambra.

Ob. C

La esclavitud de Bustos, en esta comedia, es solamente un obstáculo temporal.

Comentarios

Los obstáculos de esta comedia son situaciones provocadas por ofensas contra los códigos del honor y tienen un origen en los sentimientos bajos de una mujer malvada. Además, la traición se apoya en la ayuda de los moros. Contrariamente a los sentimientos bajos de Lambra y su marido, Mudarra tiene instintos de buen cristiano y por esto podrá dar soluciones al conflicto.

No. 214: La doncella Teodor**Acto Primero**

- Cuadro #1: Sala en casa de Félix
- Cuadro #2: Sala de estudios
- Cuadro #3: Palacio moro en Orán
- Cuadro #4: En el ejército
- Cuadro #5: Sala de estudios en Valencia
- Cuadro #6: Valle y playa de Valencia

Acto Segundo

- Cuadro #1: Palacio de Orán
- Cuadro #2: En Valencia
- Cuadro #3: En Orán
- Cuadro #4: En Constantinopla

Acto Tercero

- Cuadro #1: En Orán
- Cuadro #2: saliendo de un barco en la costa
- Cuadro #3: En Constantinopla
- Cuadro #4: En Persia
- Cuadro #5: Constantinopla
- Cuadro #6: En Persia

Argumento

La doncella Teodor es una mujer muy sabia e inteligente. Su padre intenta casarla con un hombre viejo. La dama escapa y cae en tierra de moros donde tiene variadas aventuras con los moros y don Félix, el galán enamorado. Al final, la dama sostiene y sale vencedora de un concurso de sabiduría.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1: Félix le confiesa a Leonelo que está enamorado de la docta Teodor, hija del maestro. Leonelo habla mal de la mujer.
- Cuadro #2: Teodor es la mejor estudiante. Los jóvenes: atentos a la dama y no a la lección. El padre suspende la lección y anuncia que casó a Teodor con un amigo (sabio y rico, pero viejo). Félix se va a la guerra para morir.
- Cuadro #3: El rey Manzor quiere casar a su hermano Celindo con una de sus sobrinas para tener un sucesor. Celindo no sabe qué decidir sin ofender. Zayde sugiere conseguir una española que daría un buen heredero. Manzor manda por una española a las costas. Las damas están de acuerdo.
- Cuadro #4: Félix y sus amigos se han enlistado de soldados. Padilla le avisa al galán que ha visto pasar a Teodor.
- Cuadro #5: El catedrático viejo está listo para la boda con Teodor. Le avisan que Teodor ha sido capturada por unos bandoleros catalanes.
- Cuadro #6: Los moros acechan las costas de Valencia. En ese momento llegan Félix y Teodor con sus amigos que escapan. Los moros los atrapan.

Acto Segundo

- Cuadro #1: En Orán son esclavos Félix, Padilla, Leónido y Teodor, que se finge sorda por no casarse. Jarifa propone al rey enviar a Celindo con Selín y casarse con Félix para conseguir el heredero. Manzor, traiciona a Celindo. El rey explica sus planes a Félix. Este pide que envíen a Teodor a España y acepta casarse con Jarifa. Están de acuerdo, pero luego, azuzado por Jarifa, el rey le ordena vender a Teodor en Constantinopla.
- Cuadro #2: Los viejos se ponen al tanto de todo. El padre de Teodor decide buscarla vestido de mercader, el catedrático lo sigue, para casarse con ella.
- Cuadro #3: Félix explica a sus amigos que Teodor ha tramado algo. El rey festeja la doble boda de sus sobrinas con Félix y Leónido. Zayde interrumpe y dice que Teodor está en España. Félix pide al rey que liberen 500 esclavos. Trata de dilatar el tiempo antes de casarse. Dejan a las damas en el palacio.
- Cuadro #4: Celindo en Constantinopla intenta entregar una carta de su hermano a Selín. Descubre a Teodor que va a ser vendida como esclava. La dama le dice que ha sido traicionado. Celindo lee la carta y lo confirma. Libera a Teodor y jura vengarse de su hermano. Teodor está triste y no sabe qué hacer porque piensa que Félix la ha traicionado.

Acto Tercero

- Cuadro #1: Félix vence al ejército de Celindo. Manzor, agradecido, pregunta cuándo se dejará tocar por Jarifa. Félix dice que primero debe recibir cartas de Teodor. Llegan los viejos de mercaderes. Leonardo no puede creer al ver a Félix. Piden información sobre Teodor. Le dicen, en secreto, que fue vendida.
- Cuadro #2: Teodor está en el mar a punto de zozobrar. Un griego la ayuda y por eso pierde todo lo que tiene. Teodor le pide que la venda a un alto precio para pagarle. Se viste ricamente para que la ofrezcan al rey de Persia.
- Cuadro #3: El sultán Selín, ofendido por el persa, habla con sus consejeros y Celindo le habla del español que le ha vencido en Orán. Alaban al español.
- Cuadro #4: Teodor impresiona con su sabiduría al sultán de Persia y le dice que vencerá a todos los sabios. El rey le ofrece 100 mil si gana.
- Cuadro #5: Félix está con Selín para servirle porque el rey de Orán lo traicionó al vender a su esposa. Celindo le cuenta que liberó a Teodor, lo que preocupa más. El rey lo envía a Persia. Celindo es enviado a Orán a gobernar en vez del traidor. Félix es bien tratado por Selín.
- Cuadro #6: Los viejos llegan a Persia buscando a Teodor. Saben que hay una competencia entre los sabios y una doncella. Ven a Teodor y deciden escuchar lo que ella pretende. Llega Félix, enviado de Selín, Trata de hacer las paces y presencia la sesión de preguntas. Teodor responde a todo y a todos. Félix la reconoce. Luego Padilla la reta. El perdedor debía desnudarse. Le hace preguntas sobre las ciudades de España y responde bien. Finalmente su padre le pregunta dónde estaban su padre y su esposo y ella dice que el uno lejos y el otro traicionándole en Orán. Luego, todo se descubre y se soluciona.

Naturaleza de los obstáculos

Ob. A

El primer obstáculo es la promesa de matrimonio que el padre de Teodor hace a un hombre viejo. Por este motivo, Félix parte y se aleja de la dama.

Ob. B

Otro obstáculo es la esclavitud de la que son víctimas Los jóvenes. El ser esclavos deben hacer lo que se les ordena, por lo tanto su unión se hace cada vez más imposible.

Ob. C

Los enredos e intrigas acostumbrados de los moros separan más a los enamorados, además de que complican la situación entre todos los personajes. Es de notar que las traiciones se hacen los moros entre ellos mismos.

Ob. D

Los celos son un tipo de obstáculo que aparecen temporalmente.

Comentarios

Esta comedia tiene una de las más complejas tramas entre todas las del grupo de musulmanes y cristianos. El nudo que se forma en una situación dada genera un conflicto en la siguiente. Del mismo modo, una solución aparente genera otra posibilidad de enredo. Con todo, se puede afirmar que a pesar de la complejidad, no existen hilos sueltos y todo engrana hasta la solución final.

Es notable el cambio espacial de la comedia. Primero vemos a la dama en España, luego ya está en África, para luego trasladarse a Constantinopla y terminar en Persia.

No. 234: Virtud, pobreza y mujer

Acto Primero

- Cuadro #1 Una calle de Toledo.
- Cuadro #2 Otra calle de Toledo.
- Cuadro #3 Sala en casa de Violante.
- Cuadro #4 Sala en casa de Isabel.
- Cuadro #5 La cárcel.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Sala en casa de Isabel.
- Cuadro #2 Sala en casa de Audalla en Tremecén.
- Cuadro #3 Calle Mayor de Madrid.
- Cuadro #4 Calle en Tremecén.
- Cuadro #5 Calle en Sevilla.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Huerta en las afueras de Sevilla.
- Cuadro #2 Sala en casa de Audalla en Tremecén.
- Cuadro #3 Campo cerca de Tremecén.
- Cuadro #4 Patio en casa de Alí en Tremecén.
- Cuadro #5 Cubierta de un barco.

Argumento

Isabel, mujer bella y virtuosa se casa con Carlos, quien es desheredado por ello. Carlos es enviado a Tremecén donde es vendido como esclavo. Isabel pide limosna y luego se vende para reunir el rescate de su marido. El valor de la dama despierta la admiración de los moros que le regalan joyas valiosas como premio.

Resumen

Acto Primero

- Cuadro #1 Don Carlos está enamorado de Isabel que es mujer bella y honesta pero pobre. El joven promete matrimonio, pero le pide mantener el secreto para heredar a su ambicioso tío. Convence a Isabel y entra en su casa.
- Cuadro #2 Don Juan e Hipólito alaban Toledo. Sale Carlos, desencantado de Isabel por la pobreza de su casa, le dice a Julio que va a dejarla.
- Cuadro #3 Entran en casa de Violante, a jugar. Carlos mata a Don Juan.
- Cuadro #4 Isabel sabe que Carlos la ha engañado. Inés sugiere hablar con su hermana. Isabel no quiere escándalo. Julio cuenta que Carlos está preso.
- Cuadro #5 Carlos habla con su tío, llega Isabel. El tío se entera del matrimonio y deshereda al sobrino, y deja todo lo que tiene a su hermana Elena. Carlos se enfada con Isabel y niega el matrimonio.

Acto Segundo

- Cuadro #1 Isabel cuenta a su tío que Carlos es cautivo en Orán. Deben reunir el rescate. Elena no puede recibir la herencia hasta casarse. Julio aconseja a Isabel pedir dinero en Madrid que es ciudad más rica que Toledo.
- Cuadro #2 Carlos explica a Fátima que un hombre quiere más a una mujer cuando es libre. Audalla, padre de Fátima vende el esclavo a Alí.

- Cuadro #3 Isabel pide limosna, pero tiene vergüenza. Julio le enseña cómicamente cómo hacerlo. Algunos dan limosna, otro no. Y hay quien ofende a Isabel, entonces decide hacerse vender como esclava.
- Cuadro #4 Alí lee una carta de Isabel para Carlos. La dama explica su intención, la cual admira a Alí. Fátima trata de captar la atención de Carlos.
- Cuadro #5 Hipólito recuerda a la bella Isabel que vio en Toledo, de pronto, ve que la venden. Isabel se hace pasar por la mora Zaida. Hipólito la compra.

Acto Tercero

- Cuadro #1 Hipólito es rechazado por Isabel. Trata de seducirla, pero cuando Isabel le explica su situación, Hipólito decide ayudarla, rescatando a Carlos. Le impresiona lo que la dama ha hecho por amor.
- Cuadro #2 Fátima quiere casarse con Carlos para “desenamorarse”. Alí prefiere matarlo. Fátima advierte a Carlos y le ayuda a huir. Alí siente alivio porque más le costaban los celos. Julio llega para rescatar a Carlos. Alí lo manda a azotar y prende en lugar de Carlos porque no tiene el dinero.
- Cuadro #3 Isabel e Hipólito, de moros, llegan cerca de Tremecén. Carlos que huye los encuentra. Carlos reconoce su error y la virtud de Isabel. Fátima persigue a Carlos. Isabel le explica que es casado. Fátima quiere irse con ellos.
- Cuadro #4 Castigan a Julio por mezclar los zapatos en la Mezquita. Hipólito, de moro, va a pagar por Carlos. Alí dice que quiere darle su libertad y dinero para su esposa. Hipólito lo invita a ir a su bergantín. Hipólito rescata a Julio.
- Cuadro #5 Carlos recomienda a Fátima esconderse. Alí regala joyas a Isabel porque ha sido capaz de venderse por rescatar al marido. Julio y Carlos se reencuentran. Carlos le devuelve a Fátima y ésta acepta a Alí.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El primer obstáculo es la cobardía de Carlos. El galán no es capaz de aceptar la pobreza de la dama y enfrentar a su tío.

Ob. B

Es la pobreza de Isabel que evita la feliz unión con el galán desde un principio y que impide la solución del obstáculo C.

Ob. C

El obstáculo C es la esclavitud de Carlos en Tremecén.

Ob. D

La esclavitud de Isabel es un obstáculo temporal provocado por los dos anteriores. Sin embargo, la decisión de ser esclava también será el motivo que procure la solución del obstáculo B.

Comentarios

En esta comedia existe solamente un argumento que se integra muy bien hasta el tercer cuadro del Acto III. En este punto las soluciones principales parecen haberse solucionado y los dos últimos cuadros resultan un poco forzados.

No. 253: La envidia en la nobleza**Acto Primero**

- Cuadro #1: En la villa de Cartama.
- Cuadro #2: Aposento de Jarifa en Cartama.
- Cuadro #3: Casa del Maestro de Santiago en Jaén.
- Cuadro #4: Camino entre Cartama y Granada.
- Cuadro #5: La Alambra, Granada.

Acto Segundo

- Cuadro #1: Casa del Maestro de Santiago en Jaén.
- Cuadro #2: Jardín en el palacio de Granada.
- Cuadro #3: Junto a una huerta, en Granada.
- Cuadro #4: Al pie de un balcón de la Alambra.

Acto Tercero

- Cuadro #1: Patio de la Alambra, Granada.
- Cuadro #2: Aposento de Jarifa en Granada.
- Cuadro #3: Casa del Maestro de Santiago en Jaén.
- Cuadro #4: La Alambra, Granada.
- Cuadro #5: Territorio cristiano, probablemente Jaén.

Argumento

Celindo ama a Jarifa. El rey Almanzor quiere casarse con ella y se la dan como esposa. Celindo le pide ayuda al Maestro de Santiago para recuperar a su amada. El Maestro no llega a tiempo y Jarifa ya está en Granada. Los cegríes, envidiosos, inventan intrigas contra los abencerrajes. Advierten que la reina le engaña y que los abencerrajes entregarán Granada a los cristianos. Almanzor manda matarlos porque los cree traidores. El Maestro, advertido, salva a Celindo que es su sobrino con una carta del rey Fernando.

Resumen**Acto Primero**

- Cuadro #1: Celindo sufre porque Jarifa ha sido prometida a Almanzor, rey de Granada, quien a oído hablar de la belleza de la dama. Zaide aconseja a Celindo pedir ayuda al Maestro de Santiago.
- Cuadro #2: Jarifa esta triste y se siente culpable por su belleza que la lleva a separarse de Celindo.
- Cuadro #3: El Maestro cometa que es un periodo de paz para Castilla. Llega Zulema con el mensaje de Celindo y, luego de leer la carta de Celindo, el Maestro decide ir en su ayuda.
- Cuadro #4: Reduán, el valiente alcaide de Granada, conduce a Jarifa a Granada. El maestro llega tarde e insiste ñeque irá hasta Granada. Celindo, en agradecimiento invita al Maestro a su casa en Cartama.
- Cuadro #5: Lindaraja, primera esposa de Almanzor, está celosa de Jarifa y dice a Hamete (cegrí) que ella también prefiere a los abencerrajes. Estos últimos festejan la boda, lo que acrecienta el odio y la envidia de Hamete.

Acto Segundo

- Cuadro #1: Comentan sobre la boda, en la que han participado solo los abencerrajes de Granada. Estos temen la envidia de los cegríes, piden ayuda a los de fuera. El Maestre decide ir en su socorro.
- Cuadro #2: Celindo saluda a Jarifa. El Maestre observa, en silencio, vestido de moro. El rey, oye a un músico cantar la victoria de los cristianos y exige a Reduán que cumpla su palabra de matar al Maestre. Reduán va a preparar a los hombres para el ataque. Hamete incita a lo demás cegríes contra los abencerrajes, dice estos no irán porque solo son buenos con las damas. Hamete reta a duelo a Celindo a las diez de la noche. Viene una mensajera de Jarifa y le dice a Celindo que la mora lo espera a la misma hora del duelo.
- Cuadro #3: El maestre va en lugar de Celindo a encontrarse con Hamete. Vence el Maestre y cobra unas plumas y una banda como prenda de victoria.
- Cuadro #4: Celindo habla con Jarifa. Llega el Maestre y le da las plumas. Celindo se las regala a Jarifa.

Acto Tercero

- Cuadro #1: El Maestre le cuenta a Jarifa que Celindo es sobrino suyo, hijo de su hermano y de la tía de Jarifa. Hamete descubre a la reina con las plumas, le dice al rey que es traicionado por Jarifa y por los abencerrajes que darán Granada a los cristianos. El rey ordena prenderlos a todos. Zulema escapa.
- Cuadro #2: Los abencerrajes claman inocencia, pero no resisten. El rey perdona la vida a Jarifa y la destierra para quedarse con Lindaraja.
- Cuadro #3: Zulema lleva las malas noticias al Maestre este escribe al rey Fernando pidiendo su ayuda.
- Cuadro #4: El rey ordena matar a los abencerrajes. Llega el Maestre con carta del rey Fernando. Almanzor acepta el pedido porque respeta al rey cristiano, a cambio de la villa de Alhama, pero piensa que ya es tarde. Sin embargo, como el moro era el último de la lista de 24 víctimas, es el único que se salva. Avisan que Reduán y Jarifa han caído en una celada del Capitán Mendoza; ahora Almanzor quiere devolver Alhama por Reduán.
- Cuadro #5: Llega el rey Fernando a Jaén, se reúne con El Maestre de Santiago y con Celindo vestido de cristiano. Devuelven a Reduán y prometen el bautismo de Celindo, Jarifa y Zulema.

Naturaleza de los obstáculos y sus soluciones

Ob. A

El primer obstáculo que aparece en esta comedia es la separación de los jóvenes, por el deseo del rey Almanzor de tomar una nueva esposa.

Ob. B

El obstáculo principal, y el que tomará la mayor parte de la pieza es la envidia de los cegríes. A causa de la envidia, inventarán intrigas por las que el rey mandará matarlos.

Ob. C

Otro obstáculo es la privación de la libertad. Temporalmente Celindo será apresado junto con los demás abencerrajes.

Comentarios

Esta es probablemente una de las últimas comedias (la última que llega hasta nuestros días) que trata un tema de Granada. A diferencia de los otros que aparecieron muy temprano en la producción de Lope, en esta comedia existe solamente un argumento troncal. El objeto del deseo es el mismo y lo que cambia son los diferentes obstáculos que se van interponiendo al héroe en su camino.

No. 302: La vida de San Pedro Nolasco

Acto Primero

- Cuadro #1: En el campo de batalla
- Cuadro #2: Lugar indeterminado

Acto Segundo

- Cuadro #1: En el palacio de Barcelona
- Cuadro #2: En Valencia

Acto Tercero

- Cuadro #1: En Argel
- Cuadro #2: En el palacio de Barcelona

Argumento:

San Pedro Nolasco dedica su vida a rescatar a los cautivos y a la salvación de los herejes y renegados. Especialmente, es importante para él regresar a la religión a su tío don Jaime.

Resumen

Acto Primero

Cuadro #1: San Pedro Nolasco quiere dedicarse a luchar por la iglesia, incluso contra su tío, don Jaime, que se ha vuelto hereje.

Cuadro #2: Figuras alegóricas de España y Francia alaban al santo.

Acto Segundo

Cuadro #1: San Pedro y Pierres hablan de las luchas santas del rey don Jaime. Han fundado una institución dedicada a rescatar cautivos (la Orden de los Mercedarios)

Cuadro #2: En Valencia rescatan a un esclavo. Allí el diablo se disfraza de moro para manipular a una mora.

Acto Tercero

Cuadro #1: En Argel rescatan a una dama que fuera amante del rey don Jaime. San Pedro Nolasco es mártir de los moros porque estos piensan que los ha engañado. (descenso de San Pedro a los calabozos para liberar a los cautivos y posterior sacrificio como Cristo)

Cuadro #2: En el palacio de Barcelona, cuando los cautivos vuelven en el barco, Don Jaime reconoce su pecado y envía a la dama a un convento.

Naturaleza de los obstáculos y su soluciones

Ob. A

El obstáculo principal de esta comedia es la herejía, representada principalmente en Don Jaime, quien recupera la fe al final de la obra.

Comentarios

Es una comedia de santos, escrita por encargo de los mercedarios. Se recuerda el valor y los principios del santo que se dedicaba a luchar por la fe católica contra los ateos y herejes. Todos los elementos de la pieza actúan como ingredientes que refuerzan el único argumento central. Es notablemente simbólico el hecho de que el diablo se disfrace de moro para tentar a los hombres.